CESARE SEGRE

ISTORIE – CULTURĂ – CRITICĂ

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sînt rezervate Editurii UNIVERS.

ISTORIE-CULTURĂ-CRITICĂ

CESARE SEGRE

În românește de ȘTEFANIA MINCU
Prefață de MARIN MINCU

București, 1986
Editura UNIVERS

Prefață

Ceea ce este mai important în demersul critic al lui Cesare Segre se înscrie în perimetrul *interdisciplinarității* semioticii; cercetătorul încearcă să găsească argumentele științifice necesare prin care să afirme și să confirme fundamentarea teoretică și practică a acestui domeniu, atît de des traversat de întrebări fierbinți, în acest timp al criticii și teoriei. Cu o perspectivă istorică cît mai justă se iau în discuție toate tendințele și metodologiile ce au apărut și s-au difuzat în lume în ultima vreme: critica filologică, critica stilistică, critica structuralistă, critica semiotică, critica textuală etc. pentru a se ajunge la o sinteză cît mai *operativă*.

În acțiunea de introducere a semioticii literare italiene în spațiul cultural românesc, opera lui Cesare Segre este de neocolit; după baza epistemologică oferită de Umberto Eco (prin traducerea incitantei *Opera aperta* care a apărut în 1962 și a doctului *Trattato di semiotica* din 1975), după impostațiunea proppiană și saussuriană dată de Avalle (prin traducerea atît de succintei *Modelli semiologici nella Commedia di Dante* tot din 1975) și după discutarea semioticii în perspectiva teoriei literare de către Maria Corti (prin traducerea atît de utilei *Principi della comunicazione letteraria* din 1976), iată că prin *Istorie, cultură, critică* (selecție de studii reprezentînd lucrările *I segni e la critica*, 1969; *Le strutture e il tempo*, 1974; *Semiotica, storia e cultura*, 1977; *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, 1979 i articolul *Discurs* din Enciclopedia Einaudi), se poate constata meritul incontestabil al lui Cesare Segre de a-i conferi semioticii literare o *fundamentare filologică*, aducînd-o astfel în punctul de origine, fie în ceea ce privește obiectul disciplinei ca atare, fie în ceea ce privește metodele și procedeele specifice. Pe parcursul unor preocupări semiotice de peste zece ani, semioticianul italian depune un efort *teoretic* susținut, de sintetizare și clarificare a materiei, aducînd o contribuție notabilă la impunerea și instituționalizarea noii discipline; aceste preocupări sînt evidente, fie la nivelul euristic, fie la nivelul aplicativ. Cesare Segre a devenit punctul de referință al semioticii italiene prin elaborarea unor concepte și idei ce vor

intra în circulația culturală a epocii; terminologia semioticii literare așa cum e adoptată azi în Italia, îi aparține în cea mai mare parte, astfel că lucrările sale au utilitatea obligatorie a unor adevărate manuale „didactice", dacă se poate vorbi de așa ceva într-un domeniu atît de „pionieristic".

Cele patru capitole teoretice („Critică și structuralism", „Sinteza stilistică", „Către o critică semiologică" și „Între structuralism și semiologie") ce alcătuiesc prima parte a volumului din 1969, *I segni e la critica (Semnele și critica)*, reprezintă tot atîtea căi de meditație și de investigație profundă asupra posibilităților curente de a ieși din criza unei anumite critici, ce s-a oprit prea prudentă înaintea ultimelor inovații tehnice intervenite în mod obligatoriu în domeniul acesta plin de ezitări și complexe. *Noua critică* italiană este preocupată să descopere și să perfecționeze un mai riguros instrument de abordare a operei literare, apt să înlocuiască intuiția pură, devenită unic criteriu de valorizare a operei, odată cu Croce și posteritatea sa critică. Venit din școala lingvistică a lui Benvenuto Terracini, Cesare Segre va ține în atenție în toate cercetările sale, acest precedent esențial: activitatea criticului nu trebuie să dezavueze experiența lingvistului (atunci cînd există), care poate aduce totdeauna argumente „științifice" în favoarea demonstrației unui sistem de lectură mai coerent, mai precizat epistemologic și mai puțin expus unor postulate metafizice.

În pledoaria sa pentru emanciparea criticii de sub tutela stilisticii și a structuralismului, Segre va aduce un cald elogiu lui Terracini, tocmai pentru că în lecția acestuia afla o justificare „filologică" a semioticii; a fi filolog conferă un plus de adecvare și rigoare activității de critic: „Nu trebuie uitat că opera literară își obține toate efectele prin folosirea limbii: cine cunoaște funcționarea limbii poate să depisteze și să explice mai bine rezultatele obținute în opera literară. În lucrările lui Terracini analiza contactelor și a substraturilor lingvistice sau cea a raporturilor dintre dialecte și limbă scoate în relief forțe ce operează chiar în interiorul textelor. Desigur, există lingviști care se ocupă numai de fonetică sau de etimologie, de reconstituire sau de descifrare; nu la aceștia mă refer, chiar dacă munca lor e prețioasă și demnă de cel mai mare respect. Cred că un lingvist, ca orice specialist serios, își cunoaște bine limitele; dar nu lipseso

exemplele de lingviști care s-au ocupat sporadic cu critica literară fără să aibă calitățile necesare. Vorbesc în schimb de «atitudine» cînd mă refer la filologie, pentru că ceea ce e necesar exercițiului critic, este simțul textului, cunoașterea modului în care este elaborat și difuzat, recunoașterea faptului că e necesară luarea în considerare a tuturor datelor și a precedentelor istorico-culturale." [1]

Cum am susținut și cu alte ocazii, critica semiotică italiană de prima linie își face un punct de onoare din proveniența sa din filologia romanică sau din istoria limbii; așa stau lucrurile în ceea ce-l privește pe D'Arco Silvio Avalle ca filolog romanic, dar și pe Maria Corti ca istoric al limbii italiene. Desigur, cel mai important aspect al criticii, așa cum o propune autorul *Semnelor*, se constituie în jurul introducerii și promovării *noțiunii de text*, înțeles acum ca un *sistem coerent de semne* și nu doar ca o simplă realitate lingvistică. Depășind criteriul normativ al structuraliștilor, Segre este preocupat de deducerea unui *model* complex prin care să fie transgresate dimensiunile metafizice ale criticii impresioniste și care să-și conțină propria-i diacronie.

Criticul sugerează că textul (literar) reprezintă, în primul rînd, un sistem de semne specifice domeniului intern căruia-i aparține, dar acest sistem (literar) poate fi reflectat în sisteme mai vaste socio-culturale, integrîndu-se astfel într-o *diacronicitate obligatorie*. Așa cum Avalle vorbea de „semne culturale de aplicație literară", la fel Segre vede în *semn* o sumă de interacțiuni între diverse coduri culturale și acelea specific literare. Acestea din urmă sînt însă, înainte de toate, niște coduri lingvistice; astfel, în analiza și interpretarea mesajelor semantice, trebuie să se țină cont de această specificitate lingvistică, dar nu trebuie să se rămînă la ea: „Înțelegînd semiologia ca studiu al semnelor și al semnificaților, *demersul* propus aici oferă niște baze experimentale pentru o investigare a funcțiilor semnice în operele literare; investigare ce poate ajunge la rezultate mai generale decît acelea permise de studiul lingvistic, după cum și semiologia are un caracter mai general decît lingvistica". [2]

---

[1] Interviu cu Cesare Segre de Marin Mincu în *Semiotica literară italiană*, București, 1983, p. 53.

[2] Cesare Segre, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 84.

Dar odată acceptată ideea că opera e un sistem de semne la mai multe nivele, ce se întîmplă cu noțiunea de „autor"? Care va fi situarea acestuia în sistemul noilor relații? Se știe că structuralismul a eliminat noțiunea tradițională de *creator* „acel straniu personaj care pentru critica biografică, dar și pentru o anume critică psihologică, deloc de disprețuit, este adevăratul obiectiv al cercetării, iar operele servesc la apropierea de el, pînă la acel mult dorit grad de comunicare simpatetică: dar pe care, dimpotrivă, unele curente moderne îl licențiază scurt, mulțumite că au sub ochi, *produsele* sale, deja desprinse de el, emancipate și autonome" [1]. Totuși, autorul trebuie „recuperat" ca punte de legătură între diferitele coduri, scrieturi, structuri lingvistice etc., ce au fost introduse prin operația de triere și selecție în sistemul de semne al operei. El, *emitentul de text* rămîne un „prim pol al circuitului comunicării", deși receptorului nu i se facilitează nici un raport direct cu emitentul, ci doar acela cu opera, care devine de la un timp un mesaj independent de autor. Cesare Segre nu exclude definitiv nici așa-zisa *inspirație* („Impulsul fundamental care stă la originea unei creații literare [...] se manifestă printr-un complex de acte de semnificare în care se depozitează impulsuri secundare (sau considerate în mod greșit ca atare) care încet-încet ajung să constituie o rețea semantică ce-și integrează sau poate chiar să disloce impulsul de bază din centrul de gravitate" [2]), dar încearcă să-i dea o justificare semiotică. În esență, autorul va fi recuperat prin însăși *autoimplicarea* sa într-un context istoric căruia-i descrie principalele coduri sau de care se lasă scris: „Iar cum codurile implicate în text sînt coduri ale unei comunități socio-culturale, emitentul a fost cel care le-a organizat și le-a sintetizat în text; noi, care aparținem unei comunități afine, chiar dacă este diferită, putem asimila rezultatele muncii sale fiindcă sîntem în stare să analizăm elementele sintetizate de el și recunoaștem în plurilingvismul culturii noastre pe cel al culturii lui" [3].

În această primă etapă a cercetării, Cesare Segre tatonează un teren destul de accidentat, căutînd să dea o bază teoretică adecvată unei discipline noi, ce se clarifică și se constituie ca atare din mers, nefiind scutită de unele redundanțe supărătoare.

---

[1] Cesare Segre, *ibid*, p. 89.
[2] *Ibid.*, p. 90.
[3] Interviu cu Cesare Segre în *Semiotica literară italiană*, p. 66.

Prin capitolul „Analiza povestirii, logică narativă și timp" din volumul *Le strutture e il tempo* (Einaudi, Torino, 1974), Cesare Segre trece la o sinteză teoretică de o certă anvergură; se observă deja o mai mare dexteritate și o mai mare siguranță în manevrarea termenilor și a argumentelor în vederea constituirii obiectului noii discipline. Totodată se limpezește celălalt concept inclus de Segre în teoria sa semiotică încă de la primele preocupări de sistematizare; acesta ar fi conceptul de *istorie* ce se semnalează deja din titlul cărții în sintagma *timp*. Realizînd această panoramă a tuturor contribuțiilor privind „analiza povestirii" de la Propp la Greimas, Segre constată imposibilitatea creării de *modele generale ale narativității*, dată fiind istoricitatea lor. Concluzia acestui capitol apasă greu asupra întregii construcții semiotice: „Și astfel modelele propuse (și chiar și altele mai bune ce s-ar mai putea construi), care riscau să se dovedească a fi niște instrumente de utilitate îndoielnică, pot fi recuperate și se pot dovedi prețioase, dacă sînt folosite nu ca modele ale narativei, ci ca modele de lectură ale textelor narative. Realitatea discursului, a subiectului, a *fabulei*, a structurii funcționale este aceea a unor momente, delimitate prin convenție descriptivă, ale înțelegerii unui text; este realitatea operațiilor semiologice, adică umane, trăite și supuse istoriei; logica, la fel ca și matematica sau orice alt sistem artificial, determină niște imposibilități, dar nu domină ocurențele reale. *Modelele semiologice sînt modele istorice*". (s.m.). Chiar dacă se pot construi modele formale ale narativității, această *formalizare* nu poate fi generalizată întrucît ea reprezintă un act subiectiv (și istoric) al celui ce o propune, adică al unui critic care la rîndul lui este implicat prin cultură într-o anumită concepție despre lume, fiind legat deci de o anumită *istorie*. Atunci, în cazul cel mai fericit, susține criticul, se poate decela „realitatea" intrinsecă a acestor operații abstracte, privindu-le în primul rînd, nu ca pe niște *modele narative*, ci ca pe niște „modele de lectură ale textelor narative"; în schemele compozitive se pot descifra raporturile structurale în timp între opera literară și societate, se pot reconstitui deci raporturi umane trăite, vii, se pot avea „urmele" unor relații istorice.

Întîlnirea cu istoria nu se întîmplă niciodată în afara textului, ci numai în „cadrul" oferit de acesta; de aceea, cercetătorul caută acest cadru în formele textuale (materiale), toată aventura avînd loc exclusiv în *actul de lectură*. Este vorba de operații euristice prin care se atinge acel contact cu istoria, chiar dacă pînă a se ajunge aici, asistăm la atîtea fărî-

mișări structuraliste ale textului; se inventează tot felul de formule și tabele prin care se urmărește cum evoluează discursul, subiectul, *fabula* și modelul narativ, aceasta tocmai spre a descrie mecanismele de funcționare a sistemului literar. Această „de-construcție" a textului, această „de-temporalizare" a intrigii, vor fi re-făcute apoi în procesul *continuității lecturii*. Segre distinge în acest sens un *timp extern*, acela al lecturii textului (timpul lectorului) și un *timp intern*, acela al succesiunii momentelor narative din a căror interacțiune, opera iese valorizată de istorie. „Cele două aspecte se constituie într-unul singur, cînd se constată că timpul intern poate să fie perceput numai prin medierea lecturii și prin aceasta este înglobat în timpul extern" [1]. Revendicînd importanța „temporalității", criticul articulează o atitudine istoricistă decisă: „Să considerăm opera literară ca pe o mașină; mai buna cunoaștere a structurilor ei ne satisface în măsura în care aceasta ne pune într-un contact mai deplin cu funcționarea sa în timp. Dacă nu se ia în considerație această funcționare (în timp), mașina rămîne doar o grămadă de fragmente" [2]. Deci studiul formalizării operei nu se face în sine, acesta fiind doar un mijloc spre a analiza și interpreta mai bine opera.

Era deja un lucru firesc ca în continuarea activității sale de semiotician, Cesare Segre să aprofundeze mai serios problema raporturilor dintre modelele semiotice și modelele istorice; este ceea ce-și propune lucrarea *Semiotica, storia e cultura* (Liviana editrice, Padova, 1977), din care sînt traduse trei capitole în selecția de față: „Cultura și sistemele de modelizare", „Structurile narative și istoria" și „Structuralism și cercetare istorică".

Dacă în studiul „Cultura și sistemele de modelizare", pornind de la o fundamentare istorică a semioticii (cum am constatat deja), Cesare Segre încearcă să-l concilieze pe Lotman cu Marx, (nu chiar atît de convingător din cauza unei incompatibilități „structurale" după părerea noastră) în „Structurile narative și istoria", el pleacă de la o problemă acută ridicată de structuralism și semiotică: „Structurile există în obiect (în opera literară) sau în subiect (în criticul care o analizează)?" [3]. Răspunsul la această întrebare îi dă ocazia să-și clarifice schema celor patru nivele descriptive

[1] Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, p. VIII.
[2] *Ibidem*.
[3] Cesare Segre, *Semiotica, storia e cultura*, p. 26.

(Discurs, Intrigă, Fabulă și Model narativ) și s-o coreleze cu planul contextului cultural. După o investigare la nivelul lingvistic a structuralismului în „Structuralism și cercetare istorică", Cesare Segre revine la o afirmație pozitivă: „Proiectarea de modele trebuie să fie un moment al operației de interpretare; modelul e o ipoteză de lucru ce se justifică numai prin randamentul ei cognitiv" [1].

Dacă în studiile extrase din *Semiotica, storia e cultura* se avea în vedere mai ales problema istorici ca „dezvoltare de structuri", în următorul volum *Semiotica filologica* (Einaudi, Torino, 1979) se cercetează, de această dată, implicațiile dintre „Semiotică și filologie", problema „Naturii textului" și a „Semnului literar", a „Ierarhiei semnelor", a „Criticii textuale" și a „Structurilor implicante". (Am enumerat partea teoretică din acest volum care a fost în întregime inclusă în selecția românească.) Nu voi întîrzia în a rezuma ceea ce nu se poate rezuma, dar vreau să citez totuși precizările criticului legate de semnul literar: „I) Opera literară constă într-o interrelaționare și o intersectare a funcțiilor semnificante, care trece dincolo de ceea ce prevăd normele de manifestare ale discursului comunicativ. II) în opera literară se realizează o încetinire, o *morosa delectatio* în trecerea de la semnificant la semnificat: tocmai în întîrzierile pline de voluptate ale acestei coborîri către semnificat se verifică, nu numai *le plaisir du text*, ci, mai ales, individualizarea acelor valențe ce regizează în subtext țesătura complicată a sensului" [2]. Mi se pare că dincolo de acea tehnicitate specifică acestui tip de discurs critic, precizările teoreticianului sînt utile.

Spiritul de sinteză și sagacitatea cercetării, specifice personalității lui Cesare Segre apar în toată plenitudinea în textul *Discurs (Enciclopedia Einaudi*, vol. IV, editura Einaudi, Torino, 1978), unde se face un excurs descriptiv și istoric al problemei, autorul însă, implicîndu-se direct și retrăind existențial dilemele teoretice. Cred că spre acest tip de cercetare îl conduc în primul rînd, aptitudinile sale creative.

Spre a se da o mostră despre posibilitățile aplicative ale criticului și semiologului italian, s-a ales studiul „Funcția limbajului în *Acte sans paroles*", text apărut inițial în volumul *Le strutture e il tempo*.

---

[1] *Ibid.*, p. 65.
[2] Cesare Segre, ***Semiotica filologica***, p. 44.

Fără să avem pretenția de a fi intrat în profunzimea materiei teoretice pe care Cesare Segre ne-o propune, adeseori elaborînd-o chiar sub ochii noștri co-participativi, am vrut să incităm la lectură pe cititorul de orice categorie intelectuală, avid să afle un răspuns la probleme și nedumeriri acute provocate de evoluția formidabilă a gîndirii critice în acest secol al criticii. Cartea aceasta, conținînd tot ce este mai important în critica semiotică italiană, are scopul de a da o imagine cît mai rotundă asupra studiilor de semiologie literară în Italia și de a invita cultura românească la o concurență creatoare.

MARIN MINCU

I.
SEMNELE ȘI CRITICA

1

CRITICĂ ȘI STRUCTURALISM*

Metodele critice pot fi comparate cu folosirea filtrelor fotografice în culori: fiecare filtru exaltă detalii diferite ale obiectului fotografiat, iar pe altele le atenuează. În Italia anii îndelungați în care a predominat critica croceană au supus panorama literară la o serie impunătoare de reproduceri cu un singur tip de filtru: un filtru cu o eficacitate notabilă, cînd e bine întrebuințat — dar mereu același. Se înțelege deci că în complexa reînnoire a gîndirii, întreprinsă după război, critica literară a dorit să experimenteze noi filtre: stilistica, analiza limbajului, sociologia etc.

În ultimii ani s-a afirmat structuralismul. Acesta a iradiat în parte din cîteva școli universitare, puține, dar active, legate de unele reviste militante; în parte a pătruns prin lectura de opere și reviste străine (franceze și americane); și în fine, s-a impus unor cercetători izolați ca temă de meditație ce nu trebuie neglijată. Exigența principală pe care structuralismul pare că o poate satisface (și aici el se alătură — și ca aliat și ca rival — stilisticii) este aceea de a „angaja critica, dincolo de calificările care-i sînt proprii", obligînd-o „să răspundă la unele întrebări foarte simple, ca de exemplu cum e făcută, în ce fel funcționează și mai ales unde este poezia" [1]. Exigență slab satisfăcută de acele metode care trimit imediat, adică după o foarte scurtă zăbavă asupra operei, la ceva situat *în spatele* operei propriu-zise (la autor, la epocă sau la altceva) sau se grăbesc să o integreze într-o evoluție căreia ea îi aparține tocmai prin elementele ei cele mai generale și nu prin ceea ce o face să fie singulară și absolută, așa cum e orice creație artistică.

---

* Prin sigla *SeC* trimit la ancheta intitulată *Strutturalismo e critica*, pusă ca introducere la *Catalogo generale* 1958—1965, Editura Il Saggiatore, Milano 1965, cînd citez fragmente din intervențiile respective.

[1] D. S. AVALLE, în *SeC*, p. XV, și în „Paragone", XVI, 1965, n. 182, p. 130, *(notele — cu cifre — aparțin autorului)*.

Atuurile * structuralismului în fața psihologiei colective sînt puternice: prevalența concepțiilor structurale în mai toate domeniile științei, datorită și influenței adesea asociate a fenomenologiei și a materialismului istoric, preferința generală pentru formulări științifice și tehnice (sau care sînt numai aparent astfel). Este ceea ce subliniază, poate prea ironic, și R. Pagès (în *Sens et usages du terme structure*, de R. Bastide, The Hague 1962, p. 93): „Comme du temps de Platon, le théoricien cherche le solide derrière le précaire, l'invariant derrière le mouvant, l'intrinsèque derrière l'extrinsèque, le réel derrière l'apparent. À certaines époques, certains mots expriment mieux que d'autres cette fascination, sans beaucoup la spécifier. « Structure » est de ceux-là, après « système », « determinisme »..." Să adăugăm în sfîrșit, cu conotațiile pozitive pe care le dă Starobinski propriilor sale reliefări, că structuralismul, implicînd „încrederea în prezența imanentă a unei rațiuni structurante" și revendicînd „dincolo de itinerariile raționalismului vulgar, o raționalitate a lumii", ajunge să constituie „o invalidare a facilei dramaturgii a absurdului"[1].

Pe de altă parte trebuie să atragem atenția că structuralismul lingvistic, deși fondat în același timp cu cel critic (formaliștii ruși), a avut o răspîndire și o șansă mai mari decît cel de al doilea, care s-a manifestat astfel ca o tentativă de extindere a metodei de la o disciplină — cea lingvistică — la o alta, cea critică. Numai în ultimii ani s-a dezvoltat o consistentă mișcare critică de inspirație structuralistă. Ea a suferit inevitabil de pe urma deosebirilor culturale dintre adepții săi: dacă erau lingviști, uneori înclinau către analize formale pline de zel, dar nu întotdeauna orientate către finalitatea hermeneutică specifică criticii; dacă erau critici, adesea erau înclinați către folosirea metaforică, uneori de-a dreptul imprecisă, a metodelor de ascendență lingvistică și către un anume eclectism în interiorul domeniului deja foarte diferențiat al diverselor structuralisme.

---

* În textul original: *atouts* (fr.) *(Notele cu asterisc aparțin traducătorului).*

[1] J. STAROBINSKI, în *SeC*, pp. XVIII–XIX.

Oricum, rezultatele de ansamblu sînt fără îndoială apreciabile; aici aş dori nu să le enumăr sau să le evaluez, cît să încerc să desprind liniile fundamentale ale cercetărilor deja efectuate, precum şi deschiderile pe care acestea le indică pentru viitor. În scopul mărturisit de clarificare, trebuie mai întîi relevat că termenul structură (şi respectiv, structuralism) a devenit deja generic, chiar echivoc. Există o mare diviziune bipartită după origine: structura pusă în lumină de către lingvişti (legată de conceptele de pertinenţă, combinare şi comutare, sistem) şi aceea pusă în lumină de filozofi (legată de conceptele de stereotip, gen, formă). Fiecare dintre cele două grupe se fragmentează apoi în specii mai mici, iar interferenţele dintre una şi cealaltă sînt foarte frecvente. În general, structuralismul „lingvistic" culege un mai mare număr de sufragii, iar aceasta nu miră pe nimeni, dat fiind că opera literară este în primă instanţă un mod de expresie prin intermediul limbajului.

Structuralismul filozofic pare mai compact. Scoţînd în relief caracteristicile formale ale operei de artă, el ţine cont de raporturile care o leagă de alte opere de acelaşi gen (genul se află în continuă mişcare prin contribuţia artiştilor ca indivizi, a diverselor situaţii culturale şi istorice etc.) sau cu alte opere ale aceluiaşi autor şi din aceeaşi epocă (expresie a unor impulsuri formale analoage, care îşi dovedesc aşadar prezenţa, chiar dacă în grade diferite, prin observarea produselor epocii în aceeaşi artă sau în arte diferite, sau chiar a produselor non-artistice). E o concepţie ce s-ar putea numi comparatistă. Şi cum comparaţia se efectuează deseori între două opere din epoci diferite sau între două faze cronologice, se înţelege că exigenţa istoristă se poate considera satisfăcută de la bun început de cei ce aparţin acestui curent critic. S-ar putea spune chiar că metoda descrisă aici foarte sumar sistematizează (uneori rigid, însă de multe ori cu rezultate de expunere eficace) dispunerea reliefurilor sincronice, dar mai ales a celor diacronice examinate deja de critica istoristă nestructurală; sau măcar de acea critică ce-şi îndreaptă atenţia mai degrabă către situarea operelor şi a genurilor literare, decît către autori şi particularităţi individuale greu

de evaluat. Mai ales în această orientare diferită constă valabilitatea metodei; orientare în care, însă, definiția ca atare a structurii riscă să rămînă aleatorie și proteică, fiind după caz, luată cînd ca formă mentală, cînd ca direcție poetică, gust, gen literar sau tipar stilistic (și nici nu se poate spune că faptele artistice se desfășoară „în concordanță și în bună armonie cu spiritul epocii", cum amintește, punînd degetul pe rană, Hoffmann) [1]. Vom adăuga că acest curent, datorită și afinităților de natură teoretică, cuprinde un mare număr de cercetători marxiști, pentru care, se știe, principalul impuls formal determinant este acela al situației social-economice.

Conceptul de structură (dar numai el!) este mai unitar în aplicațiile de tip lingvistic: deoarece toate au în comun programul de a considera opera literară ca pe un context de cuvinte „armonizate printr-o înlănțuire mozaicată". Analiza la care sînt supuse aceste cuvinte e o analiză diferențială: a te întreba „de ce scriitorul s-a exprimat astfel?" este adesea cam același lucru cu întrebarea „de ce nu s-a exprimat în alt fel?" Pe această bază comună se înmulțesc imediat divergențele; acestea depinzînd fie de definiția diferită a ariei de posibilități la care trebuie raportate opțiunile lingvistice ale scriitorului, fie de preferința pentru diferite tipuri de reliefări în cadrul contextului respectiv.

Analiza cea mai minuțioasă a opțiunilor este aceea care se operează în limitele limbajului unui singur autor. În cazuri cu totul fericite (cînd există variante de redactare) se știe ce lecțiune sau ce lecțiuni și-au disputat preferința în fața aceleia care a fost definitiv adoptată. Extinzînd observațiile la alte opțiuni, pot fi surprinse sau întrevăzute tendințele care l-au călăuzit pe scriitor în deciziile sale. Nu degeaba exemplele cele mai vechi și mai convingătoare de analiză structuralistă în Italia aparțin criticii variantelor. Desigur că eticheta de „structuralistă" poate fi aplicată acestui tip de analiză atunci cînd ea este pusă să abordeze

[1] W. HOFFMANN, în *SeC*, p. XXXVIII.

sistemul lingvistic al unui autor, cu ajutorul construirii explicite sau implicite de tabele combinatorii, şi mai cu seamă cînd se raportează (cum am experimentat eu însumi într-o lucrare despre A. Machado) * la structura de bază a operei de artă. Opţiunea stilistică este într-adevăr determinată deseori de funcţia pe care întregul context o conferă lecţiunilor adoptate, fiecare dintre ele îndeplinind un rol precis în strategia naraţiunii sau în armonizarea momentelor lirice.

Atingem astfel, poate, un punct fundamental pentru analiza opţiunilor lingvistice. Am putea spune că opţiunile sînt efectuate printr-o ajustare treptată, care interesează mai întîi fizionomia lingvistică (factori activi sînt: înclinaţiile, cultura, gustul scriitorului, care preferă anumite tipuri de cuvinte sau expresii în detrimentul altora, determinînd aşa-zisul „limbaj al scriitorului"), apoi funcţionalitatea specifică (factor activ: calcularea acţiunii pe care fiece parte a discursului o va exercita în contextul de care ea aparţine). Prima grupă de opţiuni se manifestă pe planul selecţiei (între posibile „omonime" de care autorul se serveşte), a doua pe planul combinării la distanţă (adică ţinînd cont de raporturile în care elementul ales se va afla cu celelalte elemente care constituie contextul poetic). În genere cercetătorii acordă interesul lor fie fizionomiei lingvistice, fie funcţionalităţii specifice (ca de ex. Avalle, care a oferit recent, prin studiul despre *Cerceii* lui Montale [1], primul exemplu de analiză funcţională a limbajului poetic). Din punct de vedere practic nu se poate obiecta nimic; din cel teoretic, dacă opţiunea are loc în modul schiţat mai sus într-o formă aproximativă, s-ar părea că trebuie opinat pentru complementaritatea celor două tipuri de operaţii.

Trebuie să atrag însă atenţia că în aceste două tipuri de operaţii elementele de judecată şi instrumentele de analiză sînt diferite. La primul tip pot fi aplicate metodele

---

* Segre se referă la studiul său *Sistema e strutture nelle „Soledades"* neselectat în prezentul volum.

[1] D. S. AVALLE, *«Gli orecchini» di Montale*, Milano, 1965, apoi în *Tre saggi su Montale*, Torino 1970.

lingvistice în sensul propriu, dat fiind că fenomenele țin de categoriile gramaticale (cuprinzînd desigur și lexicul) în toată extensiunea lor. Limba și stilul autorului trebuie raportate la un sistem lingvistico-stilistic transcendent, realizat parțial în context. La al doilea tip, în schimb, sistemul e constituit de contextul însuși, iar potențialitățile suscită interesul numai în măsura în care ele se realizează efectiv. În acest caz metodele descriptive structuraliste sînt pe de o parte limitate — pentru că contextul epuizează sistemul și pentru că raporturile de opoziție, neutralizare etc. sînt fixate definitiv în conexiunile care au permis realizarea contextului și sînt scoase în evidență printr-o privire sinoptică a părților corelate ale aceluiași context —, iar pe de alta amplificate, dar în sens metaforic. Vom putea indica, adică, raporturi între imagini, momente ale acțiunii, mijloace dramatice, care în contextul operei se dispun după schemele opoziției, ale neutralizării și așa mai departe, sugerate de structuralism; dar nu va mai fi vorba de raporturi lingvistice, ci de raporturi poetice.

Cu toate riscurile pe care orice formulă le conține, vom putea spune că analiza opțiunilor lingvistice indicată mai sus, ne-a condus de la sistemul semnificanților la sistemul semnificaților: deci în afara lingvisticii propriu-zise.

E de înțeles că lingviștii au preferat să se oprească asupra primei faze a opțiunilor, aceea care ține de semnificanți: voi cita exemplul lui Levin, care a aplicat metoda sa la diverși poeți de limbă engleză (*Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, 1962). Analize de acest gen arată foarte bine modul cum poetul violentează limba de care se folosește făcînd să țîșnească din ea posibilități noi de expresie în consonanță cu noutatea însăși a invenției sale. Iar M. Corti [1] observă cu justețe că termenul de comparație ar putea fi, nu limba comună, ci limba literară a epocii (fie și ca — precizăm noi — „medie a uzanței", adică făcînd abstracție de particularită-

[1] În *SeC*, p. XIX; apoi în *Metodi e fantasmi*, Milano, 1969, pp. 65—69, mai ales la p. 67.

ţile individuale ale scriitorilor care o creează împreună). O astfel de examinare vine în atingere cu istoria limbii — cu precizarea că obiectul ei nu este contribuţia scriitorului adusă limbii de care el se foloseşte, ci atitudinea scriitorului faţă de limbă —; şi vine în atingere şi mai mult cu stilistica: cu care are fără îndoială în comun obiectul, chiar dacă modul de a-l trata este diferit.

Printr-o aplicare metodologică mai rigidă, aceste analize structuraliste aspiră să caracterizeze şi să surprindă mesajul poetic în toate implicaţiile sale. Folosirea termenului *mesaj*, extras din teoria informaţiei, nu este însă lipsită de echivoc. Nimeni nu va fi dispus să creadă că mesajul unei opere literare se reduce la suma informaţiilor „codificate" în frazele ce compun opera, şi nici la suma elementelor conotative cu care scriitorul şi-a putut încărca fiece element al mesajului său. Amintim în această privinţă sugestiva aplicare a celui de al doilea principiu al termodinamicii la comunicaţiile umane (Wiener): ea se potriveşte mai ales mesajului poetic. Criticul poate părea că se concentrează disperat să recupereze, din căldura operei poetice, energia pe care poetul a investit-o; un critic bun va reduce pierderile la maximum — dar energia recuperată nu va fi niciodată egală cu cea cheltuită.

Prin aceasta sîntem în dezacord cu Rosiello care exaltă în mesajul poetic «interesul „de cunoaştere", îndreptat, atenţie, nu către lumea obiectelor, ci către posibilităţile structurale de realizare comunicativă specifice unui sistem lingvistic dat», el fiind sigur că fundarea unei teorii literare absolut ştiinţifice îşi poate avea originea în recunoaşterea faptului că literatura „are ca sarcină repunerea omului, ca producător de mesaje, în posesia sistematică a instrumentelor comunicative care îi sînt proprii" [1]. Sîntem în dezacord deoarece „interesul de cunoaştere" şi „posesia sistematică" sînt simple mijloace prin care scriitorul ştie să ne comunice (mai bine ca oricare altul), gînduri, sentimente, idealuri,

[1] În *SeC*, p. XLVI. Cf., tot de ROSIELLO, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze, 1965, mai ales p. 112.

fantezii: sînt niște mijloace, repetăm. Și ni se pare chiar curioasă această exaltare a mesajului poetic, în comparație cu mesajul obișnuit, din partea unui structuralist: el pare gata să sacrifice ceea ce numim *langue* pentru *parole*, adică structurile lingvistice colective și unitare în liniile lor generale, pentru acelea exasperate și deformate fie programatic, fie instinctiv, de către scriitori.

Din ceea ce s-a spus mai sus rezultă probabil o posibilitate de delimitare a teritoriilor între studiul lingvistico-stilistic și cel funcțional al contextelor, între uzul propriu și cel metaforic al metodei structuraliste. Dar între termenii primi și ceilalți termeni ai acestor două cupluri se află un spațiu mental care trebuie bine explorat. Acest spațiu este ocupat de încrederea sau mirajul unei fundări științifice a criticii literare: vis reluat, din cele mai vechi timpuri, însă devenit obsesiv astăzi cînd știința a demonstrat că-și poate anexa domenii din care era altădată exclusă.

În legătură cu aceasta cred că trebuie meditat la ceea ce scrie Starobinski: „Structurile nu sînt lucruri inerte, nici obiecte stabile. Ele ies la iveală pornind de la o relație ce se instaurează între observator și obiect; ele reînvie ca răspuns la o întrebare preliminară, și numai în funcție de această întrebare pusă operelor se va stabili ordinea de preferință a elementelor descifrate în ele. Numai în contact cu întrebarea adresată de mine structurile se manifestă și devin sensibile, într-un text fixat de multă vreme pe pagina cărții. Diversele tipuri de lectură aleg și fac să prevaleze structuri « preferențiale »" [1].

Starobinski descrie foarte bine, după părerea mea, natura și modul de existență al structurilor operei de artă. Și anume că ele nu se află închise în ea, ca ceva solid într-un trup cărnos, gata să apară pe ecranul unor unde acustice de precizie, și nici nu sînt o construcție a criticului, menită să

[1] În *SeC*, p. XIX. A se vedea, între altele, importantul articol *La relation critique*, în volum colectiv, *Quattre conférences sur la « Nouvelle critique »*, Torino, 1968.

aşeze în ordine masa greu de manevrat a concluziilor sale. Structurile operei artistice sînt acele linii de contact dintre un anumit tip de abordare şi o anume operă de artă. Cu cît va fi mai rafinată capacitatea de lectură a criticului, cu atît mai cuprinzătoare şi mai revelatoare vor fi structurile identificate.

Dar atunci înseamnă că structuralismul nu deschide nici un Sesam; atunci recădem în nedoritul subiectivism critic! Nouă ni se pare că nu trebuie să ne sinchisim de această a doua propoziţie, care recunoaşte de drept libertatea scriitorului şi libertatea cititorului (şi în fond procesul de descoperire a structurilor descrise mai sus se cuprinde foarte bine în fenomenologia sintonizării critice deja definite de estetica romantică). O operă literară care şi-ar deşerta fără rezerve conţinutul, care şi-ar găsi exact echivalentul într-o formulă, nu ştim la ce ar folosi: încît am fi nevoiţi să ne mulţumim cu formula.

La prima propoziţie însă, nu ni se pare deloc că se poate subscrie. Structuralismul sugerează un mod mai organic de a observa opera literară: el depăşeşte observaţiile pe marginea unor pasaje şi gustarea anumitor episoade, pentru a indica liniile de ansamblu ale operei şi a pune în valoare legături şi contraste interne care, la degustarea pe episoade, ar scăpa; oferă un limbaj critic de o considerabilă eficacitate şi permite acele clarificări ce pot proveni din orice terminologie precisă, cu condiţia să fie utilizată corect. Şi mai oferă, ca să revenim la imaginea de la care am pornit, un nou filtru care ne-a revelat, încă de la primele încercări, nu întotdeauna experte, lucruri noi, şi promite că va mai revela şi altele.

Rămîn de examinat posibilităţile de a integra analiza structuralistă a textului într-o viziune istorică. Nu cred că problema trebuie pusă la modul abstract, vizînd un răspuns afirmativ sau negativ. În fond, la modul abstract, răspunsul nu poate fi decît pozitiv, dacă ne gîndim că scriitorii sînt implicaţi în istorie, îi sînt tributari şi făuritori. Problema e aceea de a defini modurile în care are loc contactul cu

istoria, randamentul critic la care ne putem aștepta din partea istoricizării.

Într-o perspectivă de tip lingvistico-stilistic legăturile cu istoria urmează liniile unei anumite istorii, cea lingvistică. Comportamentul lingvistic al scriitorului e definit prin confruntarea cu diferitele curente ale limbii timpului său, adică, în ordine descrescătoare, cu limba scriitorilor ce se aseamănă prin conținut și stil, cu limba literară în general, cu limba propriu-zisă în totalitatea ei. Ne putem propune să caracterizăm scriitorul în raport cu limba, sau să determinăm acțiunea exercitată de el asupra acesteia: în primul caz opera literară va fi situată în punctul cel mai de sus al istoriei lingvistice care o precede, iar în al doilea caz, la baza istoriei lingvistice care îi urmează.

Istoria limbii oglindește la rîndul ei istoria societății și a culturii. În momentul în care scriitorul se implică în istoria limbii, el acceptă desigur tendințele colective pe care ea le exprimă, dar le selecționează, accentuînd sau respingînd. Scriitorul acționează astfel asupra tendințelor obișnuite ca o lentilă care accentuează o parte a lor; în dialectica operă-limbă el introduce elemente noi, adaptate uzului său lingvistic de către atitudinea sa de persoană istorică. Analiza lingvistică (structurală sau nu) trimite deci la două tipuri de istoricitate: cea colectivă și deja automatizată a limbii naționale și a limbajelor specializate de care scriitorul aparține, și aceea individuală și conștientă care se revelă în modul cum utilizează el limba. E evident că dacă am voi să considerăm opera de artă în sine, ignorîndu-l pe cel care a creat-o, aceste recunoașteri ce se conced unei istoricități înțelese ca parte sau formă a sufletului și inspirației scriitorului (cuvinte tabu pentru cei pasionați de științificul pur) ar constitui o capitulare fără condiții în fața unor elemente străine operei—în legătură cu care ne-am mărturisit deja lipsa de prejudecăți. Vom cita însă autoritatea lui Roncaglia: „nu văd cum o metodologie strict structuralistă ar putea substitui categoriile estetice și etice ale judecății, pe care o angajare critică serioasă nu le poate neglija. Prin respectivele categorii, dincolo de aspectul

condiționat (dar nu determinant) al structurilor, se ajunge la momentul decisiv al intuiției și al libertății creatoare: se trece, la drept vorbind, de la structuralism la istorism" [1].

Analiza funcțională poate însă să se lipsească, în primă instanță, de apelări la istorie. Ea pune în lumină, în opera de artă, ansamblul de macro și microstructuri de care depinde eficiența acesteia; ea o consideră în fond ca pe un organism ale cărui părți sînt în același timp condiționate și condiționante. Problema e dacă descrierea acestui organism coincide cu sfera ei de înțeles; și dacă, încă o dată, există înțeles în afara istoriei.

Problemă străveche, pe care ar fi prezumțios și zadarnic să o abordăm aici. Vom spune numai că analiza funcțională este departe de a fi inhibată în fața posibilităților istoriste. Ea implică, după cum s-a văzut, o funcționalitate nonlingvistică a elementelor lingvistice: funcționalitatea pe care ele și-o asumă în cadrul structurii (narative, dramatice, lirice etc.) operei și funcționalitatea pe care ele și-o îndeplinesc ca părți ale unui „univers imaginativ", simboluri ale unui sistem ideologic, cel al autorului. Acest sistem ideologic, supus firește acelorași transformări pe care orice sistem le poate suferi, se integrează în sisteme de mai mare cuprindere care îmbrățișează concentric idealurile unor grupuri umane contemporane mereu mai largi și care se găsesc pe de altă parte pe o secțiune orizontală a unei deveniri istorice (Goldmann ar trece peste capul autorului, asociind structura operei cu structura grupului social [2]: cu un anume profit pentru claritatea schemei istoriografice, dar și cu o inacceptabilă sacrificare a unuia dintre aspectele de bază ale operei de artă, acela de a fi proiecția și sublimarea unui singur nucleu existențial).

Merită să repetăm ceea ce a răspuns unul dintre maeștrii structuralismului modern, Lévi-Strauss: „Istoria este aceea care, îmbinată cu sociologia și semiologia, poate permite

[1] În *SeC*, p. LXIV.

[2] E tipic, în acest sens, L. GOLDMANN, *Le dieu caché*, Paris, 1955. Cf. și *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964.

analistului să sfărîme cercul unei confruntări atemporale în care nu se știe niciodată, în timp ce se desfășoară un pseudo-dialog între critic și operă, dacă cel dintîi e un observator fidel sau e animatorul inconștient al unei piese al cărei spectacol și-l oferă lui însuși și ai cărui ascultători ar putea să se întrebe oricînd dacă textul e jucat de personaje în carne și oase, sau e servit de un abil ventriloc unor păpuși inventate de el însuși" [1].

Aceste discuții sfîrșesc prin a aborda simțitor cele două tipuri de structuralism: cel „filozofic" și cel „lingvistic". Dar aici devine fără îndoială gravă primejdia unor generalizări pripite sau simplificări forțate. Structurile ideologice ale unui individ (ale unui scriitor) au o unitate formală greu perceptibilă, dar care este totuși parțial și confuz perceptibilă. Structurile ideologice ale unui mediu sînt mult mai embrionare și confuze, și coexistă dialectic cu infinit mai multe alte structuri neomoloage și care nu li se suprapun nici măcar parțial: orice simplificare efectuată de istoric e o violență împotriva adevărului. Și perspectivele nu devin mai roze nici dacă se acceptă ipoteza existenței unor „structuri diacronice". Admițînd că există o structură diacronică a romanului sau a liricii și așa mai departe (ipoteză care poate deveni eventual avantajoasă pentru studiul genurilor), istoricul ar trebui să determine privitor la aceasta — trecînd peste diversitatea tipologiei, diversitatea funcțiilor, diversitatea dezvoltării, a condiționărilor, a legilor oricărei structuri emise de mintea omenească — niște structuri diacronice cu o putere de cuprindere din ce în ce mai largă: structura diacronică a „genului-literatură", apoi cel puțin a „genului-artă", apoi a „genului-activități spirituale" etc: o construcție în formă de piramidă demnă de un mistic medieval și în posibilitățile căreia vom crede numai cînd vom vedea o primă schiță a felului cum trebuie făcută.

Mult mai bine (și cu aceasta încheiem) este să se recurgă la un pont metaforic extras din geometrie. Imaginîndu-ne opera de artă ca pe un spațiu cu trei dimensiuni, am putea

[1] În *SeC*, p. LIII, și în „Paragone", XVI, 1965, nr. 182, p. 128.

spune că feluritele metodologii critice au preferat să parcurgă din cînd în cînd, numai două dimensiuni, spicuind din operă, suprafețe sau linii, printr-un act de selecție cu totul legitim. Structuralismul, datorită organicității sporite a reprezentărilor sale, poate nutri ambiția unei analize tridimensionale, sau pe aceea de a capta într-un fel volumul operei. Teoria relativității a introdus însă o a patra dimensiune, timpul, pe lîngă cele trei ale geometriei euclidiene. Încît s-ar putea foarte bine pretinde (și în acest sens critica istoristă se mîndrește cu referințe imbatabile) o descriere critică a operei care să integreze noua dimensiune la cele trei tradiționale. Aceasta înseamnă să se țină cont de timp (de istorie), dar în aspectul său de dimensiune a operei; să se înțeleagă deci opera de artă ca un *cronotop*. Nu e o propunere de conciliere: analiza sincronică, fie și îmbogățită cu dimensiunea timp, nu poate probabil să nu se opună celei diacronice, fie ea și îmbogățită cu dimensiunea spațiu — pentru că din cînd în cînd timpul trebuie subsumat spațiului, iar spațiul timpului.

Aceste două ultime considerente scot în evidență dacă nu altceva, măcar gravitatea noilor probleme pe care metodele structuraliste le pun, pregnanța teoretică de care ele dau dovadă chiar prin acest fapt.

2
SINTEZA STILISTICĂ

1. Arta e un fenomen nesfîrșit de complex, probabil inepuizabil pentru orice tip de analiză, fie cît de profundă. În schimb, produsul artistic ni se oferă cu o înșelătoare inocență: un șir liniar de note muzicale sau de cuvinte, o suprafață acoperită de culori și așa mai departe. De aceea, esteticianul se poate cățăra mai în libertate pe așa-zisul turn Babel al artei — cu riscul de a lăsa să-i scape tocmai ceea ce constituie unica ei urmă, produsul artistic; în timp ce criticul se străduiește să reconstituie bucată cu bucată complexitatea unui fenomen al cărui rezultat se află, într-o ironică stare de dezarmare, chiar sub ochii săi.

Opera literară ni se prezintă ca un discurs constituit din cuvinte și semne de punctuație (și, eventual, din spații albe). Ea este rezultatul sau încununarea nu numai a unui efort creativ, dar și a experienței umane a autorului; pentru critic, dimpotrivă, ea e punctul de plecare (baza) pentru o aplicare analitică ce va trebui să-i deslușească în modul cel mai complet și mai fidel semnificațiile: opera literară funcționează așadar ca o diafragmă cu două dimensiuni perpendiculare pe linia expresie-interpretare care unește, trecînd prin această diafragmă, autorul și criticul.

Abordarea stilistică supune rezultatul acelei sinteze (expresive) operate de artist asupra elementelor analitice ale inspirației sale la o analiză care are ca obiectiv o nouă sinteză (interpretativă). Această schemă analiză-sinteză-analiză-sinteză pune ordine în varietatea de accepțiuni (și de implicații metodice) a cuvîntului *stil* și sugerează o soluție la problema raporturilor formă-conținut.

2. Diferitelor feluri de a înțelege cuvîntul *stil* (cărora Chatman le dedică o utilă trecere în revistă) [1] le corespund tot atîtea tentative de a aduna elemente utile unei definiții globale a stilului unei opere (pe care e bine să-l distingem, cum procedează și Chatman, de stilul autorului ei). Ele au toate o utilitate nomenclativă; unele oferă chiar posibilitatea de a-i situa istoric pe autori, legîndu-i de tradiții literare, de preferințe cu aspect sociologic, regional, național etc. În schimb, mult mai direct țintesc la definirea stilului individual procedeele moderne, cum ar fi „abaterea" stilistică (Spitzer), așa-zisele *couplings* (Levin), „cuvintele-cheie" din stilometrică, „punctele distincte" (Terracini) etc.

Nu cred însă că s-ar putea cataloga în două serii diferite fenomenele privitoare la „mesaj" și cele care privesc „locutorul". Conștiința stilistică a scriitorului este activă în orice selecție a sa de forme și de procedee, ea este permanent preocupată să constituie opera de artă, adică „mesajul" în forma cea mai bună. Prin urmare, dacă ne e permis ca într-o fază preliminară, să utilizăm părți ale mesajului spre a-l defini pe locutor, trebuie să ținem cont că fiece parte a operei *a aparținut* locutorului și *aparține*, de acum înainte, mesajului.

Oricum, alegerea trăsăturilor artistice care i se par criticului mai pertinente anticipează caracterul inevitabil parțial (= nu total) al oricărei interpretări (o interpretare totală s-ar identifica cu opera de artă sau ar înlocui-o: ambele ipoteze fiind absurde). Și mai trebuie ținut cont că o trăsătură stilistică luată aparte nu e aproape niciodată univocă: funcția ei precisă rezultă numai din confruntarea cu celelalte trăsături stilistice concomitente sau concurente, din individualizarea, în fine, a unui șir de „constante".

Stilul este, așadar, un fenomen global. Un text artistic constituie un adevărat sistem stilistic, în care fiece parte are o funcție proprie în raport cu celelalte. O confirmă chiar interesul multor critici pentru recurența trăsăturilor stilis-

[1] S. CHATMAN, *The semantics of Style*, în „Social Science INFORMATION sur les sciences sociales", VI, 1967, nr. 4, pp. 77—99.

tice. Nu pentru că, aşa cum se afirmă, aceste trăsături dobîndesc, aşa zicînd, o confirmare, o omologare, prin faptul că se repetă (adesea un element stilistic poate fi decisiv chiar dacă nu e recurent). Recurenţa unor trăsături stilistice demonstrează însă în mod hotărîtor globalitatea discursului stilului: fiindcă reluarea unor elemente marcate îşi cîştigă funcţionalitatea numai din alternarea lor cu elemente nemarcate sau mai puţin marcate; şi unele şi celelalte colaborează, cu drepturi egale, la constituirea stilului.

3. Sistemul stilistic al unei opere de artă e un sistem închis. [1] Desigur, ne este permis să-l confruntăm cu alte sisteme stilistice sau să raportăm anumite elemente ale lui la anumite tradiţii lingvistice şi stilistice, dar ţinînd cont că aceste confruntări ne conduc întotdeauna în afara sincroniei perfectè pe care o constituie opera. Aceste ieşiri din sincronie ne ajută să sesizăm implicaţiile şi posibilităţile funcţionale ale elementelor stilistice: care însă, în cadrul operei, capătă anumite funcţii, determinate de interrelaţia dintre unele şi celelalte.

Sistemul operei de artă e un sistem închis şi imobil; el se întoarce la viaţă, la mişcare, prin intermediul lecturii. Lectura stilistică (ce nu se deosebeşte de nici o altă lectură decît printr-o conştiinţă mai accentuată a metodei de interpretare) reactivează diferenţele şi opoziţiile, apelurile şi conexiunile dintre părţile operei; redezvăluie, aşadar, funcţionarea sistemului.

Trebuie însă notat că descrierea unui sistem stilistic e mult mai dificilă decît aceea a altor sisteme, şi nu numai

---

[1] În capitolul de faţă utilizez mereu termenul de *sistem*, fie că e vorba de o compoziţie unitară (poezie, nuvelă etc.) sau de un ansamblu de compoziţii (volum, culegere etc.). Într-o compoziţie unitară sistemul (virtual) s-a realizat deja prin structură iar raportul dintre diferitele compoziţii poate constitui la rîndul său o structură. Aici mi s-a părut potrivit, pentru omogenitate, să ţin cont numai de sistemele virtuale, aşa încît să se poată confrunta cazurile în care ele sînt deduse din ansambluri nestructurate, de structuri, sau din structuri realizate. Pentru o exemplificare cf. *Sistem şi structuri* etc. la pp. 95—129 din *I segni e la critica* [capitolul nu este reprodus în volumul de faţă — N.T.].

datorită calității bune sau foarte bune a materialelor folosite de artist sau procedeelor sale rafinate. Dificultăți se nasc, de exemplu: a) din faptul că sistemul stilistic al unei opere izolate constituie în sine un *corpus* lingvistic, retoric, metric etc. cu limite determinate, cu alte cuvinte mai mult o sumă a unor părți de sisteme, decît a unor sisteme; b) din faptul că elementele acestor părți de sisteme, chiar dacă adesea pot fi definite *in praesentia* prin confruntarea cu alte elemente, sînt refractare la definirea *in absentia*, adică la supunerea lor la o probă de comutare stilistică cu niște posibile elemente concurente.

Aceste dificultăți ar părea ușor de depășit în cazul cînd am avea posibilitatea să confruntăm nivelul *parole* al operei cu nivelul *langue* (plus retorica, metrica etc.) al epocii ei: adică să aruncăm o punte între stilistica lui *langue* (Bally) și aceea a lui *parole*. Însă soluția este, dacă nu ineficientă, cel puțin insuficientă, pentru că ne conduce în afara sistemului stilistic constituit de operă și ne prospectează o anterioritate ipotetică (opțiunile oferite de *langue*), și nu o anterioritate reală (opțiunile efectiv operate de artist).

Dimpotrivă, sistemul stilistic al unei opere poate fi lărgit fără a suferi denaturări, în două direcții: aceea a sistemelor stilistice ale altor opere ale autorului studiat, și aceea a fazelor redacționale precedente ale aceleiași opere. În primul caz, reținem că o poezie sau un capitol sînt opere (mai mult sau mai puțin autonome, după caz) care la rîndul lor fac parte dintr-o operă mai mare: culegere lirică, roman, poem etc. Nu e nici o îndoială că aceste opere mai mari reprezintă și ele un sistem stilistic. Avem însă în față două sisteme stilistice diferite dacă studiem două opere distincte ale aceluiași autor; e vorba totuși de niște sisteme constituite cu o metodă stilistică identică, sau mai bine zis, constituite în linia de evoluție a metodei respective. Dacă fiecare dintre operele unui autor e un sistem închis și imobil, ansamblul operelor constituie, dacă nu un sistem, un univers stilistic mai amplu, în care fiece sistem deține locul ce-i revine. Prin aceasta nu se anulează, ci se atenuează dificultatea *a)*.

Studiul variantelor de redactare, deosebit de dezvoltat în Italia (Contini), ajută în schimb la învingerea dificultății *b)*. Înainte de toate el permite verificarea, punct cu punct, a opțiunilor operate de autor; încît nu se compară o frază sau o construcție cu niște ipotetice forme «standard» ale limbii, ci se compară cu formele care au fost efectiv prezente în mintea autorului, și între care el a efectuat una sau mai multe alegeri succesive. În al doilea rînd — lucru și mai important — el pune în lumină, prin intermediul ansamblului variantelor primului nivel, ale celui de al doilea etc., două sau mai multe refaceri succesive ale aceluiași sistem stilistic. Astfel sistemul este surprins în mișcările care l-au condus la stabilirea sa definitivă și sînt surprinse mutațiile care au precedat și produs stabilitatea finală. Ce altă modalitate ar fi mai bună pentru a descrie funcțiile elementelor sistemului, decît să identifici direcția și motivele mișcărilor imprimate lor în cursul elaborării stilistice?

4. Prin conceptul de sistem trăsăturile stilistice și nivelele tonale se subsumează în ceea ce numim stil în sensul cel mai cuprinzător; vorbind de sistem închis, sau de structură, se aduce în prim plan acel organism, numit opera de artă, care e realizarea concretă a stilului respectiv.

Acest sistem e închis și imobil: elementele sale sînt adică inserate, unul cîte unul, în mod definitiv, într-un anumit punct al unui discurs de cuvinte și fraze. În consecință, aceste elemente operează în același timp: *a)* ca entități ale unor sintagme, exprimînd un discurs explicit; *b)* ca entități ale sistemului stilistic, exprimînd un discurs implicit, care poate să-l continue, să-l înglobeze sau chiar să-l contrazică pe cel explicit. Sub acest al doilea aspect ele ajung să configureze opera ca pe o mare sintagmă, împărțită eventual în sintagme mai mici care nu coincid cu cele sintactice.

Discursului de cuvinte și fraze îi mai este imanentă și o altă segmentare, aceea bazată pe tehnica expozitivă, studiată cu eficacitate de formaliștii ruși (Șklovski, Eichenbaum). Prin ea se realizează anticipări sau intercalări cronologice sau sentimentale, se accentuează unele detalii sau se

obțin efecte din omiterea altora, se pun în valoare obiecte sau gesturi aparent secundare, care au însă o funcție aluzivă sau sînt menite să joace, într-o altă parte a operei, un rol important. E vorba, în concluzie, de un joc ritmic, de o concertare a conținuturilor.

Astfel de reliefări lasă să se întrevadă una dintre principalele particularități ale operei literare: faptul că ea nu e lineară (precum discursul lingvistic obișnuit, fie pentru că se desfășoară simultan la nivele diferite, fie pentru că unitățile semnificative ale fiecăruia dintre nivele au o întindere diferită și, din cînd în cînd, o importanță diferită. Trebuie adăugat că fiecare dintre nivele le implică pe celelalte și este implicat de ele: analiza stilistică trebuie condusă deopotrivă pe diferite nivele simultane ale discursului, și chiar trebuie să surprindă în desfășurarea orizontală a fiecărui nivel și în legăturile verticale dintre nivelele suprapuse, discursul total pe care concomitența lor îl constituie. Complexitatea și bogăția unui asemenea discurs ajunge probabil să coincidă cu „valoarea" sa: de aici posibilitatea criticii de a trece de la o simplă descriere la o adevărată și motivată evaluare.

5. Ajunși aici, mi se pare că antinomia dintre formă și conținut, dintre semnificantul și semnificatul operei literare apare ca o teză teoretică inadecvată. Semnificatul real al unei opere literare e o structură complexă în care conținutul semantic este dimensionat, îmbogățit și precizat de interacțiunea foarte precisă a semnificanților. Semnificanții vin așadar să amplifice și să completeze sfera semnificaților și capătă funcții pe care semiologia operei de artă va avea sarcina de a le formaliza.

Nu consider totuși că se poate ajunge, pe această cale semiologică, să se formuleze niște legi, ci doar să se definească experimental (adică pe texte anume) niște procedee, a căror listă va trebui să rămînă deschisă. Și nu consider nici că structura operei literare, așa cum am încercat s-o schițez aici, poate fi surprinsă în toate detaliile ei: întotdeauna criticul va trebui să ia în discuție elementele care

îi vor părea mai semnificative, cu alte cuvinte nu va reuşi niciodată să surprindă *toate* funcţiile *tuturor* elementelor operei (mai uşor este să surprindă prea multe, împins de propria-i fantezie şi de propria-i implicare interpretativă: de altfel, opera e în întregime disponibilă).

De aceea structurile scoase la lumină vor fi întotdeauna nişte structuri „preferenţiale" (Starobinski), condiţionate adică de tipul de *approach* * şi de curiozităţile criticului, iar chipul operei literare nu va înceta vreodată să fie ambiguu (Empson). Criticul, cu alte cuvinte, va putea obţine, rafinîndu-şi metodele, victorii tot mai numeroase, dar trebuie să fie pregătit pentru multe şi inevitabile eşecuri: opera de artă, ca orice fapt spiritual, se prezintă ca avînd graniţe precise, dar cu un conţinut inepuizabil. „Modelul" propus de critic nu va putea fi decît o aproximare a acestuia.

6. În antinomia formă-conţinut, multe teoretizări nu văd numai opoziţia între valorile semantice şi cele formale, dar şi pe aceea dintre valorile ideologice de care o operă se face purtătoare şi faptul că ea apare mai mult sau mai puţin ca fiind complet neutră. Tot în legătură cu aceasta poate redeveni utilă imaginea de la început, a operei ca încununare sau diafragmă bidimensională a experienţelor umane precedente ale autorului ei. În momentul în care îşi compune opera, autorul continuă să fie acea sumă de sentimente, de cunoştinţe, de voinţă, cum este fiecare dintre noi; în plus, el depozitează în operă idei şi programe precise care pot fi permanente sau intermitente, coordonate sau neordonate.

E vorba de fapte ce aparţin istoriei individuale şi, prin intermediul ei, istoriei colective. Această istorie se transformă, în opera literară, în spaţiu narativ sau poetic, printr-o răsturnare care trimite cu gîndul la convertirea timpului în spaţiu propusă de fizica lui Einstein. La rîndul ei spaţialitatea operei de artă este retrovertită în istorie: *a)* prin acţiunea pe care ea o poate eventual exercita asupra citi-

* *Abordare* (engl. — N.T.).

torilor; *b)* prin intermediul interpretării critice care vrea să-i reliefeze componentele ideale (și care apoi va cădea, din nou, în spațiul „modelului" critic). Opera de artă ar putea fi astfel desemnată metaforic ca un *cronotop*; ciclul timp-spațiu-timp (-spațiu) vine să coincidă cu acela reliefat la început: analiză-sinteză-analiză (-sinteză). A reparcurge concret acest ciclu reprezintă truda glorioasă a criticului, transformat în Sisif.

3

PENTRU O CRITICĂ SEMIOLOGICĂ

În *Cours de linguistique générale*, apărut postum în 1916, dar provenit din lecții ținute cu mulți ani înainte, Saussure preconiza o știință care ar fi trebuit să se cheme *semiologie*: „On peut /.../ concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale*; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale; nous la nommerons sémiologie (du grec *semeîon* „signe"). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains" (p. 33).

După mai bine de jumătate de veac, volumașul lui Barthes [1] pare să constituie actul de naștere al noii discipline. Dar e o iluzie. Aceeași alternanță de verbe la condițional și la viitor din fragmentul lui Saussure o întîlnim și la Barthes, care nu trasează direcțiile „noii științe", ci continuă să-i invoce epifania: „se poate doar prevedea că..." (p. 27); „este deci prematur să stabilim..." (p. 30); „nu cunoaștem încă totul..." (p. 31); „se poate doar presupune că..." (p. 32); „funcția-semn are probabil o valoare antropologică" (p. 40); „trebuie deci prevăzut..." (p. 43); „în substanță lucrurile sînt destul de clare (poate nu vor mai fi la fel în semiologie)" (p. 46); „e posibil ca ...e deci cît se poate de probabil ca..." (p. 48); „nu e greu de intuit... e posibil deci ca..." (p. 49); „putem prevedea așadar importante dificultăți" (p. 58); „este deci permis să ne așteptăm la... nu e exclus ca..." (p. 68); și cred că ajunge.

---

[1] R. BARTHES, *Eléments de sémiologie*. Paris, Gonthier, 1965.

Dacă Barthes a putut scrie cu atîtea expresii de dubiu un volumaș de vreo nouăzeci de pagini, e pentru că, trecînd peste premise și ajungînd imediat la consecințe, el a încercat deja să aplice la alte sisteme de semnificare (vestimentație, nutriție, mobilier, automobilistică etc.) schemele utilizate de școala structuralistă pentru idiom: opozițiile limbă/cuvînt, sintagmă/sistem etc. Un exercițiu plin de spirit și destul de facil, care ar căpăta valoare numai după rezolvarea problemei fundamentale: ce și cum semnifică sistemele non-lingvistice — unicul punct de plecare pentru confruntarea și eventuala coordonare a tuturor sistemelor de semnificare.

Problema a fost evitată sau amînată. În *Introducere* Barthes afirmă: „pentru a percepe ceea ce semnifică o substanță, trebuie recurs în mod necesar la munca de articulare exercitată de către limbă: nu există sens care să nu fie numit, iar lumea semnificaților nu e altceva decît aceea a limbajului" (p. 14). De unde și structura volumașului: un rezumat al principiilor lingvisticii structurale în care sînt inserate, cînd și unde a fost posibil, comparații sau previziuni privitoare la sisteme non-lingvistice.

Dar fraza lui Barthes, preluată, ar cere un examen de fond; de acord că enunțările noastre sînt întotdeauna articulate discursiv, dar sînt oare astfel și percepțiile și dorințele noastre, ca și diferitele semne prin care le comunicăm? Dacă răspunsul ar fi afirmativ, semiologia nu ar avea nici o rațiune de a fi, iar supozițiile lui Saussure, care vedea în lingvistică o parte a acestei științe mai ample, nu ar fi răsturnate (cum spune Barthes), ci dezmințite. Semnele non-lingvistice ar fi doar note sumare și grosolane la un discurs articulat.

Și ce anume ar semnifica semnele non-lingvistice? Aceasta ar trebui să fie o altă întrebare imposibil de ocolit, dar cititorul rămîne, în general, *sur sa faim.* [1] Afirmația cea mai netă a lui Barthes este următoarea: „pentru simplul fapt că există societate, orice uzanță este convertită în semn al acestei uzanțe" (p. 39); afirmația concede semiologiei totul,

[1] *Nelămurit* (fr. — N.T.).

se poate spune; un tot care frizează nimicul. Nouă ni se pare că ar merita un statut aparte semnele voluntare (semnale), în care conexiunea dintre o acțiune mentală și expresia ei e directă. Ni se pare primejdios să se confunde semnalele cu simptomele sau cu indiciile: acestea predomină, de pildă, în vestimentație și în gastronomie, unde corespund unor categorii sociale, diferențe regionale etc.: țin, așadar, de categoria obișnuințelor; atîta timp cît ele nu conțin o *voință individuală de a exprima ceva*, nu pot fi considerate ca semnificante; cu excepția numai a formulei tautologice în care s-ar exprima pe ele însele.

Elementele de semiologie își justifică existența numai dacă sînt citite împreună cu *Studii critice* [1]. Structuralismul își află în opera lui Barthes valoarea unei noi propuneri de analiză și de ordonare a faptelor: mai mult ca sugestie critică, decît ca teorie riguroasă. Ceea ce declară cu luciditate Barthes despre activitatea sa anterioară în Premisa la *Studii* („tot căutam, probam limbaje critice: de aici multitudinea preocupărilor [de la Tacit la Noul roman] și coexistența unor referințe aparent contradictorii [marxism, freudism, structuralism]") reprezintă după părerea noastră condiția constitutivă a criticii sale, galvanizată tocmai de varietatea stimulilor teoretici. Diviziunea bipartită a studiilor în prestructuraliste și structuraliste pune în lumină cel mult o adeziune mai hotărîtă, dar nu o adevărată „convertire".

E de ajuns o comparație între însemnările despre *Le faiseur* de Balzac (pp. 36—39) și studiul despre Racine (pp. 113—96). Încă din primele sînt prezente și predominante definiții formale ale unor raporturi: acela dintre Mercadet care se muncește să scoată ceva din nimic, și invizibilul Godeau, absență care există; acela dintre protagonist și femei, în care mai e implicat încă unul, între „greu, sentiment, morală, obiect" și „ușor, înflăcărare, funcție". Noutatea studiului despre Racine — lăsînd de o parte marile dimensiuni și marele efort întreprins — constă

[1] R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964.

în a fi ordonat raporturile dintre personaje în sisteme de opoziții à la Lévi-Strauss, ca și cum ar fi fost vorba de a evidenția regulile de comportament și legăturile de autoritate ale unui clan de sălbatici. Încît viața ce se desfășoară în tragediile lui Racine este constituită ca un sistem separat de cel al societății și chiar al teatrului epocii: lume închisă și autosuficientă.

Barthes structuralistul respinge acum critica conținutistică, istorică, ideologică; dar nici nu realizează o critică formalistă sau stilistică. Terminologia specializată a gramaticii și a lingvisticii apare în paginile sale numai cu utilizări metaforice („aici moartea e un nume, parte a unei gramatici, termen al unei contestații. Foarte frecvent moartea nu e decît un mod pentru a indica starea absolută a unui sentiment, un fel de superlativ destinat să semnifice o culme, verbul unei lăudăroșenii", pp. 131—32; „substitutele ochiului sînt efectiv *declinate*, în toate sensurile cuvîntului; recitate, ca formele flexionare ale unuia și aceluiași cuvînt; revelate ca stări ale uneia și aceleiași identități; eludate ca niște propoziții dintre care nici una n-ar putea convinge mai mult decît alta; extinse prin momentele succesive ale uneia și aceleiași povestiri", p. 266). Între aceste două extreme, Barthes și-a croit un spațiu al său și l-a definit cu exactitate: „o critică ce nu trimite opera direct la sensul ei, ci la modul în care e construit acest sens, iar în *tehnica* unei opere vede ultima instanță care face să existe din plin această operă în lume; această critică s-ar putea chema — tot pentru simplitate — structurală sau semiologică, deoarece consideră opera ca pe un vast *semn*, din care ea interoghează, nu atît conținutul, cît modul în care este compusă și coordonarea" (p. X).

În acest spațiu Barthes se mișcă cu dezinvoltură, cu acea eleganță, inventivitate, acuitate cu care este înzestrat. În acest spațiu, din moment ce critica nu este, sau nu este încă, știință, nu ne mai interesează cît și în ce fel poate fi Barthes anexat structuralismului sau semiologiei. Studiile

sale trebuie examinate și judecate în raport cu obiectul lor; dar se poate spune oricum că sînt frumoase și fascinante. O laudă care rar se întîmplă să fie pronunțată.

Contradicțiile puse în lumină în orientarea semiologică a lui Barthes devin imense în opera cea mai ambițioasă în care ea a fost mai apoi sistematic aplicată de către eseistul francez.

Interesul lui Barthes pentru fenomenele de cutumă și mai ales pentru modă, fusese exprimat în numeroase eseuri, în care se amestecau capacitatea de observație, acuitatea, gustul paradoxului și nu o dată semne de snobism. În *Elemente de semiologie*, moda apărea deja într-un context „științific" prin scurte aluzii captivante (care aminteau de unele sugestii din Trubețkoi); apoi, în *Système de la mode* [1], aceasta e înălțată într-un sever Olimp. Între o lungă introducere de metodă și indici de cuvinte și de materii, liste de „genuri" și de „variante", se află o tratare îndrăzneață, împănată cu termeni abstracți și cu neologisme, cu tabele, scheme, simboluri grafice, formule algebrice.

Tensiunea nu scade desigur cînd se descoperă, lucru ușor dealtfel, zîmbetul reținut al scriitorului care încorsetează în atîta pedanterie ostentativă un fenomen cum este moda, căreia de obicei i se asociază atributul frivolității. Lectura nu devine mai comodă (eventual mai destinsă) nici dacă te apuci să urmărești digresiunile mai libere și mai capricioase în voia cărora Barthes se lasă uneori printre rîndurile țesăturii deductive. Persistă faptul că volumul are ambiții sistematice și desfășoară sistematic demonstrația întreprinsă.

Pentru a raporta la un cadru unitar dicteurile lunecoase ale modei, Barthes a cerut ajutorul lingvisticii structuraliste. Cu eroică perseverență (și de multe ori, forțînd lucrurile) el a reușit să regăsească în modă categoriile și antinomiile după care se configurează fenomenele limbii. Raporturile dintre un articol vestimentar și altul, dintre o haină și țesă-

[1] R. BARTHES, *Système de la mode*, Seuil, Paris, 1967.

tura din care e făcută sau caracteristicile croielii și ale accesoriilor, dintre două stiluri rivale de rochii și așa mai departe, sînt asemănate cu acelea care intervin între elementele reale și cele potențiale ale discursului, în jocul de asocieri și comutări prin care ne exprimăm.

Pentru a-și efectua această amplă trecere în revistă, Barthes nu a luat ca obiect direct vestimentația reală, ci pe aceea descrisă în jurnalele de modă dintr-un anumit an (1958—59). Transpunerea modei ca limbaj a fost astfel facilitată de medierea unui metalimbaj, adică a limbajului acelora ce se ocupă de modă. E suficient să luăm inventarul așa-ziselor „genuri" din capitolul 8, în care se stabilește că „genurile" vestimentației sînt, nici mai mult nici mai puțin decît șaizeci (accesorii, fermoare, ciorapi, bordùri, bluze, garnituri, manșete, bretele etc.) pentru a observa cum categoriile definite de Barthes sînt condiționate de limbă — în cazul nostru, limba franceză. Drept dovadă, „speciile" subordonate fiecăruia dintre „genuri" nu constituie altceva decît un mic dicționar nomenclativ de vestimentație.

Oscilarea între moda reală și limbajul modei atinge punctul culminant în capitolele finale, dedicate „sistemului retoric". Limba își celebrează elegantele festinuri la nivelul stilului; Barthes, ducîndu-și paralelismul între modă și limbă pînă la includerea retoricii, și-a rezervat un mic domeniu plăcut în care să pună în lumină capacitățile sale de eseist cele mai mari. Dar cititorul constată imediat că retorica de care vorbește el nu este aceea a modei, ci aceea a jurnalelor care au menirea să-i impună acesteia sugestiile lor: jurnale în care atracțiile lingvistice slujind de vehicul între giranții și clienții atelierelor de modă și ai magazinelor, sînt preocupate să constituie un mecanism eficient de persuasiune a reclamei în stil mare.

Mai gravă este o altă problemă ce rămîne nerezolvată sau mai degrabă e rezolvată prea în treacăt. Pentru a afirma că moda, ca și celelalte activități culturale în sens larg, este un sistem de semne, ar trebui clarificate unele puncte esențiale. Astfel, instrumentul cărui gen de comunicare sînt

aceste semne? Care sînt emitenții și care destinatarii „mesajelor" ce se formulează? Barthes rămîne la nivel general, sau generic: „pentru simplul motiv că există societate, orice uzanță este convertită în semnul acestei uzanțe". Adică orice obicei este propriul său semn și riscă în mod grav să se confunde cu semnalele (cuvinte, afișe, gesturi și altele), cu prețioasa și fundamentala funcție mediatoare și abstractivă între uzanțe sau lucruri și membrii societății. Transformînd totul în semnal riscăm — nu e un paradox — să nu mai înțelegem nimic.

Că vestimentația poate fi utilizată pentru a comunica anumite informații e neîndoios. E suficient să ne gîndim la deosebirile codificate (mai ales în culturile primitive) între îmbrăcămintea fetelor nubile și cea a femeilor măritate, între veșmintele codificate pe clase sociale și meserii. Se adaugă, după mediu, folosirea podoabelor, a semnelor distinctive, a culorilor pentru a indica crezul politic, sentimentele, aspirațiile și tendințele. Cine nu cunoaște limbajul florilor? Dar despre toate acestea Barthes nu vorbește deloc în amintitul volum. Semnificațiile pe care le găsește el în vestimentație trimit numai la Modă și la Lume. În primul caz o haină la modă ne comunică chiar acest lucru, că e la modă; în al doilea ne avertizează (tot prin descrierile ce i se fac în jurnalele feminine) că este potrivită, să zicem, pentru un cocktail sau pentru o excursie la țară. Semnificația unei uzanțe se identifică, după formula citată, cu uzanța ca atare.

Ne dăm seama astfel că ne aflăm într-un cerc vicios, chiar dacă e împodobit cu cele mai vii floricele de stil. După părerea mea, semiologia ne poate procura solide achiziții cognitive (fapt anunțat și de Buyssens, Prieto și alții) numai dacă distinge de alte semne pe acelea care au fost produse cu intenția precisă de a comunica ceva cuiva după o convenție acceptată de producător și de destinatar. În toate celelalte cazuri avem simptome (asemănătoare cu cele ale bolilor și în general cu cele naturale) pe care putem încerca să le interpretăm, dar care nefiind voluntare și nici convenționale, nu constituie comunicare de „mesaje". Simp-

tome de pertinență diferită și de origine diferită, cărora e mai bine să le adîncim eterogeneitatea decît să le găsim o unificare înșelătoare.

Poate fi uimitor faptul că într-o epocă asupra căreia se ivesc fantomele absurdului, ale incomunicabilității, ale alienării, sînt apărate astfel de teorii care par a ordona și explicita orice formă de activitate reducînd-o la claritatea discursului. Contradicția e numai aparentă. Se transformă totul în semne care însă nu comunică nimic, sau cel mult propria existență și, prin mijlocirea lor, sînt înăbușite semnalele și simbolurile modului nostru de a acționa în lume; se uniformizează într-un fel de nor argintiu ceea ce e activ și ce e pasiv, cauze și efecte, valori și non-valori, sforțări și eșecuri.

Desigur semiologia nu pretinde să se substituie unor științe ce se conformează mai direct structurii agonistice și antagonistice, într-un cuvînt, dialecticii existenței noastre; dar cotele ei în creștere par să denote o tendință către interpretări mai neutrale, mai neangajate și mai contemplative ale vieții și ale conviețuirii umane. Într-o noapte în care și lupi și miei au aceeași culoare, lupii ar putea să-i devore pe miei în toată libertatea.

Întorcîndu-ne la modă, Barthes știe mult mai bine decît noi că moda exprimă o bună doză de interese: economice și comerciale în primul rînd, politice (influență a națiunilor hegemoniste), estetice etc.; ca și, în bună parte, comportamentul: mai întîi cel sexual. În acest sens moda a fost amplu studiată, dar ar mai putea furniza încă concluzii prețioase. Acum cînd s-a încercat o nouă abordare a ei, cea semiologică, ne întrebăm: care e abordarea cea mai avantajoasă pentru felul cum trebuie să înțelegem fenomenul? Răspunsul meu, în ciuda efortului impunător al lui Barthes, rămîne nefavorabil celei semiologice.

Ca dovadă, să facem o mică întoarcere în trecut. Iată o ediție a *Decameronului* ilustrată cu desene, miniaturi și xilogravuri luate din manuscrise și stampe din primele

secole, ca și cu picturi de epocă [1]. Această minunată comoară ilustrativă poate fi mai întîi supusă unei evaluări artistice (ceea ce nu ne interesează aici). Dar ea ne deschide mai mult decît niște simple ferestre asupra îmbrăcămintei utilizate în Italia și în afara ei timp de două secole. Aplicînd teoriile lui Barthes vom avea: pe planul modei reale, unele schimbări în lista „genurilor" și a „speciilor", dar o situație de ansamblu aproape neschimbată; pe planul modei descrise, o ruptură insurmontabilă, pentru că în acest caz imaginile nu fac decît să se potrivească aproximativ cu descrierile (cînd acestea există), în loc să le preceadă sau să le însoțească; iar funcția (ca să nu mai vorbim de calitate) a prozei jurnalelor de modă e foarte diferită de aceea a lui Boccaccio!

Dimpotrivă, se observă imediat caracterizările ierarhice respectate de ilustratori: meșteșugari, servitori, notari, doctori, nobili sau principi, nu se confundă niciodată între ei, ferească sfîntul. Și în timp ce croiala veșmintelor arată, oricît de puțin priceput ar fi fost artistul, naționalitatea personajelor sau a manuscrisului, în brocarturi, pălării, blănuri se văd semnele schimburilor comerciale complexe din care civilizația orașelor nu trăgea numai profituri materiale. Și ar fi fermecător să aprofundăm, în istoria modei, strînsa întrepătrundere dintre gust și interese, dintre capriciu și calcul economic care apropie moda, oricît de veche, de starea de lucruri eminamente modernă a așa-ziselor arte aplicate, dacă nu cumva și a celorlalte arte.

Mai mult sau mai puțin în felul acesta ni se propune observării nemijlocite o colecție de modă din orice epocă și ne face să dorim mai multe informații asupra societății timpului căruia aparține și despre care ne vorbește. Poate însă că într-o bună zi ea ne va vorbi în termenii complicați ai „sistemului modei"; dar ne va mai spune oare ceva?

Implicită în observațiile precedente este opinia că semiologia se va putea constitui ca știință descriptivă numai

[1] G. Boccaccio, *Decameron*, cu introducere de V. Bronca, 3 vol., Sadea-Sansoni, Firenze, 1966.

urmînd direcțiile trasate de Saussure. Și în această linie rămîne un reper solid volumul lui Eric Buyssens, *La communication et l'articulation linguistique* [1], resistematizare și amplificare a lucrării *Les langages et les discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie* (1943).

Înlocuind *sémiologie* cu *communication*, autorul, care a contribuit și cu alte lucrări la aprofundarea și la critica gîndirii saussuriene, ne indică imediat în ce sferă s-a gîndit că poate preciza liniile cadrului semiologic în care, după sugestia lui Saussure, și-a integrat proiectul său teoretic privitor la limbă: sfera tehnicilor comunicării.

Cadrul este, oricum, păstrat, și volumul se divide în două părți: *Sémiologie*; *Linguistique*. Voi nota apoi cît de sistematică este descrierea activităților lingvistice; între altele, trebuie notată imediat contralovitura benefică pe care tratarea semiologică o primește de la experiența lingvistului. Buyssens păstrează o deosebire netă între „indici" și „acte de comunicare": și în unele și în celelalte un fapt e interpretat ca revelator al unui alt fapt, dar numai în cele din a doua categorie faptul perceptibil, asociat cu un act de conștiință, a fost realizat voluntar cu scopul ca martorul să-i recunoască destinația; numai în acestea fenomenul perceptibil e un mijloc, realizat după o convenție precisă, pentru a comunica, și nu un efect pornind de la care martorul poate să ajungă la cauză prin inducție.

În acest fel, Buyssens respinge tendința de extindere excesivă și confuză a semiologiei la tot ceea ce e interpretabil ca indiciu, cînd, din contră, e evident că numai expresiile semnice reductibile, prin omogenitatea lor, la unitate, sînt cele conștiente. A îngloba în semiologie și indicii ar însemna anularea bipolarității comunicării: adică a nega importanța celui care formulează semnele și a o recunoaște numai pe aceea a receptorului.

Buyssens apără așadar în mod foarte nimerit o concepție restrictivă a semiologiei; mai mult, el cade în incon-

[1] Presses Universitaires de Bruxelles-Presses Universitaires de France, Paris—Bruxelles, 1967.

venientul opus. N-aş spune că nu e simbolic gestul unui ministru care taie panglica la inaugurarea unei şosele noi, sau acela al unui preot care toarnă apă pe capul celui ce se botează (p. 25): însă spunînd acestea, Buyssens a recurs la un raţionament „etimologic", adică la conţinutul simbolului (a inaugura o şosea, a iniţia purificarea sufletului), dar a neglijat caracterul instituţional, conştient, voluntar şi comunicativ al acelor acte. N-aş putea admite nici că natura operei de artă este numai în al doilea rînd semică, pentru că primul impuls în crearea acestei opere este cel expresiv şi nu comunicativ, sau deoarece contactul dintre artist şi public se desfăşoară numai a posteriori. Important este faptul că artistul vrea să comunice (altfel nu ar crea) şi că el comunică după nişte convenţii cunoscute lui, ca şi publicului său.

Ca o confirmare a naturii semiologice a actului artistic, se poate utiliza un exemplu chiar din Buyssens. El notează că dacă o soţie, spunîndu-i soţului: „Plouă", poate să-i dea de înţeles: „Ia-ţi umbrela" sau „Rămîi acasă", aceasta constituie o intenţie neexprimată care priveşte psihologia sau obişnuinţele familiale, nu lingvistica. Bun. Dar dacă un scriitor ne vorbeşte despre o soţie care-i zice soţului „Plouă" dîndu-i să înţeleagă etc. etc., el o face după ce-i va fi dat cititorului posibilitatea, prin anumite indicii sau recurgînd la convenţii narative curente, să intuiască acea intenţie neexprimată. Atunci se poate spune că scriitorul *a exprimat intenţional o intenţie neexprimată* (de personaje): cf. chiar în analizele lui Buyssens la p. 58.

Deosebirea între un procedeu convenţional de comunicare (semă) şi realizarea lui concretă (act semic) e ilustrată de Buyssens ca unul dintre nenumăratele acte de abstragere operate de mintea noastră: aceasta impune recunoaşterea unei a treia faze cognitive, aceea a elementelor funcţionale sau pertinente ale actului semic. Cele trei faze se regăsesc în limbă: *parole* va corespunde actelor semice, *discours* — elementelor lor funcţionale, care la rîndul lor realizează o semă; iar sistemul semelor corespunde aşazisei *langue*. Această tripartiţie nu modifică, după Buys-

sens, celebra antinomie saussuriană, ci o anulează: fiindcă faza numită *discours* ar constitui medierea între *parole* și *langue*, și numai pornind de la *discours* și eliminîndu-i înfloriturile (ca străine lingvisticii) care țin de *parole*, s-ar putea ajunge la *langue*. Aceste puține pagini (40—42) dense de idei dezvoltă o teorie deja anunțată în precedență de Buyssens; ele ar merita oricum o dezvoltare mai largă și mai detaliată.

Tot atît de revoluționară este și concepția despre semne. Punînd la baza comunicării semele și nu semnele, care constituie numai niște subdiviziuni ale lor (ele sînt „elementele cele mai mici care pot fi comune prin formă și semnificat, pentru două seme, sau pot distinge două seme"), se trage concluzia că raportul dintre semnificat și semnificant nu e reversibil: se poate ajunge de la semnificant la semnificat, dar nu și invers, sau, mai clar spus, numai la nivelul comunicării se produce legătura între semnificație și gîndire". O confirmă și faptul că se pot da două semîi diferite, și diferit articulate, pentru una și aceeași idee. Semnificația este așadar convențională, și e posibilă tocmai prin convenționalitatea ei („le moi est inéffable") în același fel în care linearitatea obligatorie a discursului nu implică deloc o linearitate analogă a gîndirii.

Se observă deja relevanța lingvistică a acestei încadrări semiologice. Buyssens a putut evita traseele obligatorii propuse de limbă deoarece s-a menținut la un nivel superior aceluia al articulării lingvistice. Nu a sacrificat limba gîndirii sau gîndirea limbii, ci a analizat limba ca pe o fază, cu legile ei specifice, care implică însă o fază cognitivă premergătoare și a ținut cont de această legătură peste care nu se poate trece. Această alternativă are apoi consecințe însemnate și în examinarea directă a limbii, desfășurată în a doua parte a volumului, după directiva următoare: „orice unitate se definește prin funcția sa în cadrul unei unități mai mari; e necesar deci să se înceapă cu întregul și să se sfîrșească cu partea"; se merge astfel de la discurs la frază, de la monem la fonem, și sînt foarte multe argumente asupra cărora Buyssens exprimă concepții și puncte

de vedere originale: de exemplu, în definirea vocalelor și consoanelor sau în negarea conceptului de arhifonem.

Nu voi intra în detalii. Noutatea și soliditatea orientării în volumul lui Buyssens ar trebui să rezulte chiar din cele cîteva observații de mai sus. Regret numai următoarele: pe plan teoretic, faptul că nu se menționează, atunci cînd se discută despre posibilitatea unor fraze diferite care au același semnificat sau despre raporturile dintre semnificat și context, funcționalitatea eminamente stilistică a acestui lux de mijloace expresive; iar pe plan practic, puținătatea trimiterilor bibliografice, care pe lîngă că ar fi facilitat confruntarea cu pozițiile altor lingviști moderni (de la Martinet la Togeby și la Chomsky), ar fi ilustrat în modul cel mai pertinent importanța neobișnuită a acestui volum. Impresionează plăcut în schimb faptul că Buyssens știe să expună și să trateze aceste probleme într-un stil simplu, aproape nud și de o concizie excepțională: este o lecție pentru cine ar crede că importanța unei scrieri este proporțională cu dificultatea ei, cu stilul sibilinic al formulărilor sau cu obscuritatea asociațiilor ei.

În timp ce Barthes și Buyssens au dat, fiecare în felul său, niște stricte sinteze teoretice sau niște Grundzüge [1] ale semiologiei, Eco a voit în schimb să furnizeze noii discipline un amplu fundal cultural și filozofic, făcînd să conveargă către ea teme și probleme ce-i sînt străine la prima vedere. Eco a pornit într-adevăr de la o axiomă a antropologiei culturale foarte răspîndită astăzi: întreaga viață socială poate fi considerată ca un fenomen de comunicare și prin aceasta se încadrează în domeniul semiologiei, dat fiind că actul comunicării nu poate avea loc decît prin semne.

Prin volumul masiv, dar atît de agreabil, abia apărut, *Structura absentă* [2], Eco a surprins, ca și alte dăți, cu promptitudine una dintre tendințele cele mai stimulatoare ale

[1] Introduceri (germ. — N.T.).

[2] U. ECO, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano, 1968.

gîndirii moderne: mai cu seamă, el a intuit că o perspectivă semiologică îi permitea să-și ordoneze o serie de preocupări de cercetare care anterior puteau părea mai degrabă paralele, și nu legate între ele.

Aceasta rezultă din coeziunea volumului care, deschizîndu-se cu o clară sinteză a teoriei comunicării, și oprindu-se în mod deosebit asupra comunicațiilor vizuale (în special cinematograf și publicitate), trece apoi să experimenteze o ipoteză a arhitecturii ca formă de comunicare, ajungînd la o analiză a posibilităților structuralismului și a bazelor și implicațiilor sale teoretice, pentru a încheia cu un bilanț estimativ-preventiv al semiologiei. Aproape toate aceste argumente, care se bucuraseră deja de atenția lui Eco, se încastrează acum cu precizie unul în altul, datorită unui mod foarte abil de a opera, care îmbinînd sinteze clare și didascalice, exemple originale de cercetare și inevitabile discuții cu principalii actori ai scenei culturale (Goldmann, Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Derrida etc.) face să înainteze, în același timp, o demonstrație riguroasă.

Cartea are un evident *climax*, cu vîrful în secțiunea D, de la care provine și titlul volumului: aici tehnicianul comunicațiilor de masă scoate din teacă armele sale secrete de filozof și duce mai departe un duel inegal cu marii săi adversari, care se găsesc în final puși la podea într-o stare jalnică. De aceea e păcat că secțiunea E, panoramă utilă și informată a studiilor semiologice, dar săracă în trăsături originale, este al cincilea act al unei drame care putea foarte bine (sau mai bine) să se încheie cu cel de al patrulea. Poate era de ajuns să fie numită Apendice sau să fie situată la începutul volumului.

Scriind pe copertă „structură" cu atributul „absentă", Eco a dat încă o dată dovadă de acel *sens of humour* al său: cum să-l atragi pe cititor cu momeala unui cuvînt magic, căruia autorul îi expune într-adevăr aplicat principalele accepții, și apoi să-l lași să atîrne în undiță, în golul care se revelă înapoia cuvîntului. Însă titlul sintetizează un procedeu, ba chiar o direcție personală de cercetare.

Cercetător al comunicațiilor, informat asupra mecanismelor diavolești ale mass-mediei, preocupat de fenomenele culturii moderne, Eco poate apărea ca un „integrat" în cel mai înalt grad. În această carte el declară în modul cel mai explicit că integrarea sa este un mod de a cunoaște mai bine armele adversarilor și chiar de a li le smulge: că el ar activa înăuntrul „sistemului" (cum i se spune astăzi) ca un fel de a cincea coloană. Mă îndoiesc că un eventual tribunal revoluționar ar putea lua în nume de bine aceste explicații: ele sînt însă hotărîtoare pentru farmecul cărții. Un prim exemplu este prima parte, dedicată arhitecturii. Ea începe cu ipoteza că această artă ar putea fi interpretată și ca un fenomen de comunicație de masă; la sfîrșit se descoperă că comunicarea arhitectonică sau urbanistică lasă în urma ei o dîră ideologică ce se dovedește mai plină de consecințe și de posibilități represive sau șantajiste decît elementul comunicativ care e în aparență predominant. În spatele „codurilor" se află presiunea „practicii".

Exemplul cel mai bun este însă acela al elogiatei secțiuni D. Aceasta constituie o optimă disecare a implicațiilor filozofice pe care le presupun diferitele curente ale structuralismului (lingvistica, semiologia și toate științele care li se alătură sînt astăzi în genere structuraliste). Aparține structura obiectului ce trebuie examinat sau e un model interpretativ trasat de cercetător? Acest model are o funcție pur operativă sau posedă o realitate ontologică? Iar eventuala realitate ontologică a modelelor poate ajunge pînă la rădăcinile cunoașterii sau se află în raport dialectic cu alte posibile moduri de a fi ale realității?

Eco aplică o metodă expozitivă binară; o ia întotdeauna pe panta cea mai vertiginoasă și apoi îi descoperă cititorului înspăimîntat abisurile ei. Însă și în acest punct, cînd e gata să pronunțe verdictul asupra presupusei absențe, parcursul de întoarcere este duplicitar. Odată individualizată o structură, spune Eco, cercetătorul trebuie să se întrebe dacă scopul său era de a înțelege mai bine niște fenomene comparîndu-le și asociindu-le la nivel formal cu altele, sau era acela de a ajunge la un cod-origine al tuturor celor-

lalte coduri, deci la o Realitate Ultimă care constituia adevăratul mobil al anchetei sale.

A doua cale e aceea parcursă de Lévi-Strauss, Lacan şi Foucault, cu un decurs de consecinţe din ce în ce mai mare; la limită se situa descoperirea unui Nimic devenit mult mai teribil, dar nu mai puţin frustrant, prin scrierea ui cu majusculă. Şi în prosternare faţă de acest neant, iată ridicîndu-se umbra lui Heidegger, iar în spatele lui, a lui Nietzsche, maeştri pe care ezită de obicei (Lacan şi Foucault ezită şi ei) să-i mărturisească. Critica adusă de Eco unui anume structuralism incriminat chiar de mai multe ori, dar cu mai puţină îngrijorare, pentru refuzul istoriei şi pentru antiumanism este, mi se pare, printre cele care merită cea mai mare atenţie. Ea poate fi salutară chiar şi pentru cei ce cultivă forme de structuralism mai puţin extremiste, deoarece indică pericolele ce vor fi astfel mai uşor de evitat.

Modelele structurale trebuie aşadar utilizate doar ca procedee operative, menite să sistematizeze într-un discurs omogen un anumit număr de experienţe. În loc să ţintim spre o tot mai avansată unificare a modelelor, va trebui să-l socotim ca punct de sosire al formalizării numai pe acela cu randament maxim. Cercetătorul să fie gata să renunţe la modelul său şi să-l înlocuiască cu altul, cînd îşi dă seama că el nu are aderenţă la materia sa de cercetare. Scopul modelelor structurale nu este deci acela de a distila esenţa realităţii, ci de a aborda însăşi realitatea încercînd să-i dăm, pentru acele aspecte care ne interesează din cînd în cînd, o descriere cît mai coerentă şi mai exhaustivă cu putinţă. Elementul inaferabil, reziduul rebel, constituie un dat necesar al unei dialectici menite prin definiţie să nu poată fi epuizată.

În descrierea pe care o face procedeelor semiologice, Eco efectuează două alegeri, cu totul legitime, însă nu fără alternative, de care cititorul va trebui să ţină cont pentru a nu confunda *această* semiologie cu *semiologia* în general (ştiinţă în formare, cum se spune). Prima opţiune acordă prioritate acelor serii de semne care se pot structura la un

nivel constant și prin aceasta constituie un „cod", cu norme precise de asociere și combinare; a doua pune în prim plan momentul descifrării mesajului exprimat cu ajutorul codului, față de acela al formulării sau comunicării lui.

Eco știe foarte bine, și o spune în cîteva locuri (de exemplu la p. 148) că statutul multor coduri semiologice este atît de fragil, încît s-ar putea vorbi mai corect de niște „lexicuri" sau „repertorii", adică de elemente neunificabile sau parțial unificabile prin legi structurale. El știe tot atît de bine, și o spune de asemenea, că insistînd în interpretare se iau în examen elemente, fie și preponderente, care aparțin numai receptorului, nu și emitentului mesajului: cu alte cuvinte, se studiază structurarea unor *mesaje care e posibil să nu fi fost comunicate.*

Aceste două opțiuni sînt consecința direcției de cercetare, a cărei arie este aceea a comunicațiilor de masă sau a fenomenelor care pot fi subsumate acestora. În această poziționare modul în care mesajul este receptat e mult mai important decît exactitatea receptării; stimulii standardizați contează mai mult decît cei creatori și, în sfîrșit, importanța acestora din urmă constă, nu atît în conținutul lor, cît în capacitatea lor de a atrage atenția și astfel, în esență, dorința de receptare.

Încît, opusă cercetării lui Eco, s-ar putea situa una ceva mai inductivă, care să plece de la examinarea mesajelor în sens strict, adică a celor comunicative, în care emitent și receptor să se bucure de drepturi egale; sau alta, mai adaptată la surprinderea structurii profunde a mesajelor, care să-și ia ca obiect numai emitentul, încercînd să descrie închegarea imaginilor sau conceptelor în semne (care ar fi, de ex. pentru poet, simboluri și metafore, segmente narative, ritmuri dialogice și așa mai departe).

În timp ce prima cercetare ar fi un ajutor prețios pentru teoriile interpretării, cea de a doua ne-ar conduce probabil în centrul focal al semiologiei: ne-ar arăta în ce sens, de ce și pentru ce anume semnele sînt semne. Atunci și critica literară ar putea fi pusă cu folos la rubrica semiologiei. Dar vis-à-vis de semiologia codificării, scumpă lui Eco,

ar trebui să se ivească o semiologie a invenției, care să urmărească fazele de autostructurare și de interstructurare a semnelor pe care artistul le concepe. Numai pe această linie „genetică" omologia dintre diferitele aspecte formale ale unei opere s-ar putea dovedi naturală și necesară.

Îmi rezerv pentru capitolul următor dezvoltarea acestor premise și în special deplasarea hotărîtă a atenției către sfera criticii literare. Dar după ce am discutat cu oarecare amănunțime unele dintre ultimele și cele mai interesante teoretizări ale semiologiei, cred că e oportun să mă refer și la un grup de texte în care cercetarea a fost elaborată cu un scop mai precis: studierea discursului filmic. Din cele ce vom spune vor reieși cu claritate acele motive pentru care am sperat (și nu în zadar) că semiologia îi poate smulge pe teoreticienii cinematografului din încîlceala de aporii în care păreau să se împotmolească. Pe de altă parte, discursul filmic, prin evidența cu care mînuiește anumite particularități tehnice mai puțin sesizabile în operele literare, poate oferi sugestii prețioase criticului literar. Într-adevăr, filmul este un exemplu macroscopic de pluralitate a mijloacelor semice ale unei opere narative în sens larg. Această pluralitate e perceptibilă numai după o temerară descompunere operată într-un produs literar, unde diferitele funcții semice (de la cea denotativă la conotații, de la articularea discursului la aceea a conținuturilor) sînt totuși polarizate într-o singură direcție, cea verbală. În film însă limbajul verbal (indicații de regie și/sau dialog) ocupă doar o parte, adesea nu cea principală, în timp ce, concomitent și în colaborare cu el își îndeplinesc funcția imaginile, gesturile, culorile, zgomotele, acompaniamentul muzical etc. Cu alte cuvinte, descompunerea a fost deja efectuată din plecare, prin recurgerea la mijloace expresive variate.

Trei volume recente [1] deschid o interpretare semiologică a cinematografului, unul în formă mai teoretică (Garroni), celelalte printr-o procedură mai empirică. Toate trei își epuizează o însemnată parte din conținutul lor în operații preliminare: Garroni reluînd și în final depășind dezbaterea asupra „specificului filmic", Metz și Bettetini cîntărind posibilitățile de a subsuma comunicarea cinematografică la categoriile lingvisticii. (Și pentru că Bettetini are deja posibilitatea să utilizeze rezultatele lui Metz, ne întrebăm de ce nu s-a mulțumit să trimită la el pentru această parte propedeutică). Astfel cei trei autori se mărginesc să facă niște propuneri, chiar dacă atrăgătoare, în ordinea ipotezei de lucru semiologice.

„Limbaj filmic" este o expresie metaforică asemănătoare cu acelea ce se folosesc deja pentru alte arte nonverbale („sintaxă arhitectonică", „dialect pictural" și altele asemănătoare). Metafora ar înceta să mai fie metaforă dacă — așa cum preferă școala franceză — s-ar subsuma semiologia lingvisticii în loc să se subsumeze limba semiologiei sau, măcar dacă s-ar considera că lingvistica oferă scheme aplicabile și formelor de comunicare non-verbale.

Am exprimat chiar în lucrarea de față rezerve asupra acestei orientări și de aceea iau notă cu satisfacție de ultimele rezultate ale lui Metz, care a redimensionat-o progresiv, pînă la a o nega în esență, după ce o acceptase la început ca verosimilă (iar în volum, care însumează și studii anterioare, se succed cele două corecțiuni de ruptură). De acum, Metz e convins că nu e posibilă identificarea în „limbajul" filmic a dublei articulări specifice celui verbal (foneme și moneme), ba mai mult, că în acesta nu se pot deloc releva niște unități minime codificabile cum sînt cuvintele, și comutabile (paradigmatic) cu alte cuvinte. Avem de a face cu „un langage sans langue".

---

[1] C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968; E. GARRONI, *Semiotica ed estetica. L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*, Laterza, Bari, 1968; G. BETTETINI, *Cinema: Lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968.

Ceea ce contează în „limbajul" filmic, arată Metz, sînt sintagmele, adică raporturiie de contiguitate temporală și de idei între segmente succesive ale narațiunii. O sintaxă fără fonologie și fără morfologie. Cel puțin aceste „sintagme" sînt ele codificabile? Metz pare convins că da; chiar propune (și aplică în analiza la *Adieu Philippine* de Rozier) o schemă generală de regrupare pe care el o numește „grande syntagmatique de la bande-images". Schema este fără îndoială utilă și epuizează cea mai mare parte din procedeele aflate pînă acum în uz. Problema este însă dacă această schemă (sau alta asemănătoare) este sau poate fi sistematică și autosuficientă ca aceea a oricărei sintaxe, sau dacă nu cumva constituie pur și simplu un bilanț istoric al procedeelor elaborate pînă acum, bilanț ce poate fi lesne răsturnat de inițiativa vreunui regizor ingenios.

Unul dintre elementele fundamentale pentru a defini drept „cod" un sistem de procedee este ca funcțiile acestor procedee să fie reciproc diferențiate și corelate, astfel încît să facă să se realizeze (între niște limite fixate anterior) o împărțire a sarcinilor exhaustivă, precisă și economică. Mutațiile survenite într-un asemenea sistem sînt inevitabil traumatice și se repercutează în fiecare parte a lui, făcînd necesară o reorganizare generală. În sintagmatica cinematografului sistemul nu apare atît de coerent. Procedeele sînt continuu schimbate fără ca ceva să se prăbușească: pentru că schimbările sînt mai mult de ordinul stilului decît de cel al limbii. Ca argument invers: un scriitor poate foarte bine să inoveze în sfera tehnicii narative, respectînd sau, oricum, nerevoluționînd sintaxa; pentru un regizor tehnica narativă se identifică cu sintaxa și este greu ca el să poată spune ceva nou fără să o revoluționeze *ipso facto*.

Metz însuși recunoaște că „la grande syntagmatique [. . .] évolue *nettement plus vite que les langues*, circonstance qui tient à ce que *l'art* et *le langage* s'interpénètrent beaucoup plus au cinéma que dans le domaine du verbal" (p. 135; cursivele autorului). Ajunge chiar să scrie „que le cinéma n'a *jamais* eu de syntaxe et de grammaire au sens précis que ces termes ont en linguistique — certains théoriciens l'ont

cru, ce qui n'est pas la même chose —, mais qu'il a *toujours* obéi, et qu'il obéit aujourd'hui encore, à un certain nombre de lois sémiologiques fondamentales qui tiennent aux nécessités les plus intimes de la transmission de toute information, lois sémiologiques infiniment malaisées à dégager etc." (p. 205; cursivele autorului).

Mi se pare că aceste ultime concesii implică faptul că în cinematograf nu numai că nu pot fi identificate nişte unităţi discrete minime, dar nici măcar nişte sintagme sau o sintaxă; fie pentru remarca îndreptăţită că sintagmele ar trebui să lege ceva morfologic precis, iar acest ceva nu există (sau nu a fost descoperit), fie mai ales din cauza limbajului şi a stilului inextricabil al discursului filmic: un discurs care, la diferitele sale nivele — prelingvistic, lingvistic şi postlingvistic, este în totalitatea lui semiologic şi nimic mai mult decît semiologic.

În acest sens eticheta de „limbaj cinematografic" încetează de a mai dăuna şi cei trei autori ai noştri pot avansa către analize mai mature. Garroni se situează deja într-o fază succesivă muncii de definire a lui Metz, pe care o cunoaşte în bună parte din lucrările adunate mai apoi în *Essais*; el are în plus o solidă bază hjelmsleviană, perceptibilă încă din pornire, de cum îşi motivează hotărîrea sa de a vorbi mai curînd de „semiozâ" decît de un „limbaj" cinematografic.

În discursul lui Garroni sînt cel puţin două puncte ce trebuie semnalate deoarece sînt susceptibile de dezvoltări de cel mai acut interes. Primul priveşte imposibilitatea identificării unor unităţi minime ale „limbajului" filmic. Garroni acceptă din plecare, în mod fericit, caracterul „continuu", iar nu „discret", al acestui „limbaj", evitînd accepţia negativă, fie ea şi involuntară, care i se dă acestei caracteristici de oricine s-a avîntat în căutarea unor unităţi minime şi nu a reuşit să le găsească.

Garroni gîndeşte totuşi că se poate aspira la o oarecare modelizare a elementelor comunicative, chiar dacă nu sînt închegate în nişte semnificaţi conceptuali precişi, determinînd o „listă de cîmpuri de variante /. . ./ întrucît aceste

variante constituie în același timp o serie de variațiuni" (p. 30). În acest mod, elementele, semantice sau nesemantice, ar fi formalizabile prin natura lor de „funcții" ale discursului semiologic, acceptat în eterogeneitatea constituenților săi, dar readus la unitatea fundamentală a mesajului său. Și aici ajungem la al doilea punct: analiza eterogeneității ca fiind congenitală și limbajului verbal și, *a fortiori*, „limbajului" cinematografic, care tocmai reducînd limbajul verbal la un element al unei semioze mai bogate, își emfatizează propria-i distribuție constitutivă la mai multe nivele. Garroni propune o rețea teoretică a diferitelor nivele semiologice ale discursului filmic; o rețea care, deoarece indică niște linii de forță și nu niște compartimente distributive, e mereu deschisă unor subdiviziuni ulterioare. Nivelele de semnificat se aranjează într-o ordine a segmentabilității mai mari sau mai mici, în acea ierarhie care, după Hjelmslev, produce neapărat niște valori conotative. Și conotativă este într-adevăr (conchide pe bună dreptate Garroni) utilizarea în „limbajul" filmic a celorlalte limbaje și coduri.

În aceste foarte bune pagini ale lui Garroni se face aluzie și la o problemă care, cred, ar trebui mai mult gîndită de semiologii cinematografului: aceea a pertinenței. Cred că multe aporii ale esteticii filmice își au aici una din sursele principale. În celelalte arte autorul are o mai mare libertate de a prezenta numai elementele pe care a hotărît sau s-a simțit în stare să le prezinte. Un scriitor (sau un pictor) ne poate vorbi despre ochi (sau îi poate schița) fără să fie nevoit să descrie fața; poate chiar să sugereze culoarea, caracteristica, semnificația unei priviri fără să descrie ochii, și chiar fără să aducă vorba direct despre privire ca atare. Regizorul e mai legat de realitatea obiectelor: le poate aranja, privi dintr-un anume unghi, secționa, ilumina, colora cum dorește, dar nu le poate separa calitățile constitutive și atributele. În loc de selecție, el trebuie adeseori să recurgă la accentuare sau la atenuare.

De aici nu trebuie să se tragă concluzia că cinematograful este reprezentare directă a realității (ar fi oricum o realitate utilizată pentru a ascunde o alta, cea inventată de cuplul

scenarist-regizor); e drept însă că pentru el realitatea constituie o limită ce nu se poate elimina, fie că regizorul ar dori s-o accepte cu felul ei imperios de a se propune, fie că ar prefera s-o evite sau s-o recreeze. „Rezistența mijloacelor", prezentă în orice operație artistică (lupta poetului cu limba sau cu metrica, a pictorului cu calitățile naturale ale culorilor și ale suprafețelor etc.) e mult mai mare în cinema; iar la rîndul său mijlocul impune anumite proprietăți sau condiții ale sale, pe care regizorul adesea, neputîndu-le elimina, se va mulțumi să le înglobeze.

Cei trei autori ai noștri propun confruntări alternative între anumite scenarii și scenele corespunzătoare din filme. Confruntările acestea, nesemnificative din punct de vedere al evaluării (scenariu și scenă pot să fie sau pot să nu fie, luate independent, valoroase sub raport estetic) servesc, după părerea mea, pentru a da o idee de elementele care pot fi pertinente în cazul unei narațiuni filmice, mai ales în cazurile în care *a*) regizorul a realizat el însuși scenariul, *b*) el nu a adus schimbări notabile în filmarea scenei respective. Ceea ce se vede sau se aude, iar scenariul nu indică, joacă în parte rolul unei acțiuni de tip sugestiv sau conotativ, iar în bună parte aparține acelor mari porțiuni de realitate care i-au furnizat regizorului elementele pertinente, dar de care el nu a putut, în definitiv, să se elibereze. Aceste porțiuni de real pot impresiona în chip diferit pe spectator și îi permit să-și construiască o interpretare proprie, chiar și una opusă aceleia pe care autorul voia s-o sugereze (ceea ce se întîmplă în orice artă; dar mai mult, repetăm, în cinematografie). De aici interesul pentru acele studii (pe care le menționează Bettetini) concentrate asupra felului în care este receptat mesajul filmic de către public [1].

[1] Ar fi bine însă să se facă întotdeauna distincție (de ex. la pp. 64—67) între mesajele incluse sau interpolate în film și filmul propriu-zis cu natura sa de mesaj (care nu este suma mesajelor de primul tip). Oricum, modul de a recepta produsul poate fi desigur orientat printr-o persuasiune mai mult sau mai puțin ocultată: în acest sens cinematograful își împarte responsabilitatea cu toate mijloacele de *mass media*. Totuși Bettetini se cam grăbește să identifice semnificatul (orice semnificat) cu conținutul

Firește, pertinența elementelor fiecărei scene sau secvențe se precizează tot mai mult prin succesiunea de scene, secvențe etc. care constituie filmul. În acest caz cititorul operează combinații și comutări nu din elementele mai mici ale unui tot linear, ci din funcții ale povestirii, care pot să se desfășoare și să se succeadă și paralel în faze succesive ale filmului, încredințate fie împreună, fie izolat, mișcărilor, gesturilor, cuvintelor etc. etc. Aceasta conferă o mai mare importanță naturii „diegetice" a cinematografului, sesizată cu acuitate de Metz (termenul „diegeză" evită echivocurile suscitate de mai comunul „narațiune").

Și probabil că în aceasta constă posibilitatea unei dezvoltări empirico-descriptive a cercetărilor de semiologia cinematografului; posibilitate ce se integrează perfect cu tezele teoretice ale lui Garroni. Într-adevăr, oricum s-ar lega între ele diferitele elemente constitutive ale „limbajului" filmic, e clar că ele colaborează la fundarea unui discurs „narativ" (în sens foarte general) prin chiar modurile de manifestare ale acestuia. Dacă se secționează o povestire sau un roman tăind vertical un mare bloc semiotic, se descoperă imediat că ceea ce filmul realizează cu diferite mijloace vizuale și fonice, scriitorul realizează prin unicul mijloc aflat la dispoziție, cuvîntul. Într-un fragment narativ obișnuit (mai potrivit pentru acest experiment) se află oricum o parte descriptivă, care se plimbă între ambianță, obiecte și persoane (corespunde unor panoramice, travlinguri, prim-planuri etc., din film), o parte verbală (dialoguri) și diferite tipuri de sugestii (metafore și comparații, de ex., realizate în film prin montaje alternate sau prin imagini suprapuse) și așa mai departe. Regizorul poate prezenta în loc de a descrie, cu avantajele și dezavantajele pe care le-am menționat.

Dar într-o narațiune se poate practica și o tăietură orizontală, urmărindu-i pauzele, întrepătrunderile, reluările.

---

ideologic (pp. 11, 13, 14 etc.). Că orice act de percepție sau de comunicare este orientat de ideologie, a devenit un loc comun mai înainte de a-și fi dat cineva osteneala să aprofundeze teoretic această problemă, a cărei soluție ar avea, presupun, rezultate mult mai complicate și mai diferențiate.

Această secţiune orizontală este aproximativ aceeaşi într-un film sau într-o povestire ori roman: aceste unităţi mai mari (singurele pe care Metz le recunoaşte pînă la urmă) trebuie deci considerate nu ca sintagme de elemente mai mici, ci ca elemente minime ale acelei unităţi complexe care este naraţiunea. Cu alte cuvinte: o naraţiune, literară sau filmică, poate fi segmentată în unităţi narative minime (scene, secvenţe etc. în film). În opera literară segmentarea poate continua şi ulterior, dată fiind linearitatea discursului verbal, reprezentată grafic de înşiruirea literelor pe spaţiile paginii: dar unităţile desprinse la un moment dat sînt numai unităţi lingvistice, nu narative. Invers, în film, de aici încolo se poate doar trece la o secţiune verticală, astfel încît să se surprindă modul în care e „orchestrată" seria de înregistrări vizuale şi fonice; continuarea segmentării orizontale ne-ar pune în contact cu elemente ale realităţii redate, nu ale narării [1].

Atît Metz, cît şi Bettetini ajung pînă în pragul acestei perspective de analiză. Metz scrie că „il est malaisé de décider si la grande syntagmatique du film concerne le *cinéma* ou le *récit* cinématographique. Car toutes les unités que nous avons relevées sont répérables *dans* le film mais par rapport à l'intrigue. Ce va-et-vient constant de l'instance écranique (signifiante) à l'instance diégétique (signifiée) doit être accepté et même érigé en principe méthodique" (p. 143; cursivele autorului). La rîndul său, Bettetini, după ce scrisese că „atunci cînd sînt implicate probleme de semnificaţie, munca de cercetare va trebui să se orienteze întotdeauna către planul marilor unităţi narative" (p. 89), se referă la „posibilitatea de a utiliza forme de cercetare comune celor două limbaje, cel verbal şi cel audio-vizual, în sfera structurilor narative" (p. 91), trimiţînd în mod just la acea „analyse

[1] Merită să observăm că teoria einsteiniană, care indica în montaj elementul de temelie al artei cinematografice, poate fi considerată, cu tot extremismul ei, ca o preţioasă trimitere la tehnica narativă a mesajului filmic: ca atare merită, în loc de prea pripite invalidări, o regîndire pozitivă. Nu ne va mai uimi astfel această nouă trăsătură comună lui Einstein şi formaliştilor.

du récit" căreia i se dedică de cîtva timp Greimas, Barthes și alții.

După părerea mea, numai integrînd cele două secțiuni, cea verticală de tip hjelmslevian și cea orizontală de tip formalist, se va putea duce la bun sfîrșit un studiu sistematic al „limbajului" filmic și clarifica într-un mod lipsit de echivoc posibilitățile comune narativei cinematografice și celei literare, precum și cele specifice fiecăreia dintre ele, dincolo de niște confruntări exterioare care au dus la exagerarea peste admisibil a așa-zisei „specificități" a discursului filmic. Vom avea astfel un capitol al „teoriei narațiunii" în care literatură și cinematograf vor fi îmbinate, în limitele largi în care acest lucru este legitim.

4

ÎNTRE STRUCTURALISM ŞI SEMIOLOGIE

1.1. *Cours de linguistique générale* al lui Saussure, opera principală pe care se fondează structuralismul lingvistic, conţine şi cel mai clar program pentru instituirea unei noi ştiinţe, semiologia [1]. De aproape un deceniu s-a încercat să se aplice metodele structuraliste la critica literară; interesul pentru semiologie care se naşte acum pare aşadar să ducă la concluziile prestabilite de deschiderea demonstrativă a lui Saussure.

În realitate lucrurile sînt mult mai complexe. Semiologia fusese preconizată şi schiţată în cadrul logicii şi filozofiei, de către C. S. Peirce [2] în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi îşi găsise tot în domeniul filozofiei, o remarcabilă aprofundare în opera lui C. Morris [3]. Acest filon american

---

[1] *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916, p. 33. Celebră este acea „proclamaţie" a semiologiei pe care o conţine; s-a făcut mai puţin caz de afirmaţiile care îi urmează, fundamentale după opinia mea. „La tâche dus linguiste est de définir ce qui fait de la langue un système spécial dans l'ensemble des faits sémiologiques [...]; si pour la première fois nous avon pu assigner à la linguistique une place parmi les sciences, c'est parce que nous l'avons rattachée à la sémiologie". De reţinut, cum am semnalat deja în „Strumenti Critici", III, 1969, p. 58, că din ediţia critică a respectivului *Cours*, publicată de R. Engler, Harrassowitz 1967—69, rezultă că analiza semnului efectuată de Saussure era considerată de autor valabilă şi pentru semnele non-lingvistice.

[2] C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, 3 vol., Harvard University Press 1960.

[3] C. MORRIS, *Lineamenti di una teoria dei segni* (1938), Torino, 1954; *Segni, linguaggio e comportamento* (1946), Milano 1949. Scrierile de estetică ale lui Morris *(Esthetics and the Theory of Signs*, 1939; *Aesthetics, Signs, and Icons*, 1965*)* sînt culese şi traduse în „Nuova Corrente", 42—43, 1967, pp. 118—54. Mi se pare foarte bună propunerea lui F. ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano 1968, p. 53 în notă, care ar distinge între *semiotică* ca ştiinţă generală a semnelor, şi *semiologie* ca ştiinţă a semnelor codificate (post şi trans-lingvistice). Totuşi International Association for Semiotic Studies a ales ca termen unic, pentru ambele accepţii, pe cel preferat de anglo-saxoni şi de ruşi, anume cel de *semiotică*.

a rămas în întregime necunoscut lumii lingvistice pînă cînd Jakobson nu a reînviat moștenirea lui Peirce, indicînd vitalitatea distincțiilor acestuia între icon, simbol și semn [1] etc.

Pe de altă parte tradiția saussuriană fusese sintetizată de Buyssens și mai recent, de Prieto [2], în niște scheme de o mai mare fidelitate lingvistică. Pentru Buyssens și Prieto, ca și pentru Saussure, limba e unul dintre multele sisteme de semne, desigur cel mai complex și mai vital: lingvistica constituie deci o parte a semiologiei, știință de mai mare extindere și, prin aceasta, de directive mai generale. Distincția între diferitele tipuri de semne este fondată de Buyssens și Prieto pe finalitatea comunicativă și pe funcția semnelor respective.

E curios totuși faptul că la baza moștenirii mai recente (și literare) a semiologiei stă unul dintre lingviștii cei mai îndepărtați de preocupările literare sau artistice, Hjelmslev. Admirabilele sale *Prolegomene*, prin tentativa de a surprinde legăturile dintre gîndire și realizarea lingvistică, pornind însă de la gîndire pentru a ajunge la limbă (în contrasens cu practica preferată de Saussure și de o mare parte dintre structuraliști), își îndreptau analiza tocmai asupra coagulării gîndirii în semne, lingvistice sau nelingvistice. În plus, prin descoperirea unei ierarhii între sistemele expresive, Hjelmslev indica posibilitatea confruntării, extinderii și funcționalizării

---

[1] Cf. R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, pp. 27, 40—41, 79, 91, 178—79; *A la recherche de l'essence du langage*, în Volum colectiv, *Problèmes de langage*, Paris, 1966, pp. 22—38. Însă cf. și J. DEWEY, *Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought and Meaning*, în „The Journal of Philosophy", XVIII, 1946.

[2] E. BUYSSENS, *La communication et l'articulation linguistique*, Bruxelles—Paris, 1967 (apărută însă deja în 1943) [Bruxelles], sub titlul *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*; L. J. PRIETO, *Messages et signaux*, Paris, 1966 (trad. it. *Elementi di semiologia· Messaggi e segnali*, Bari, 1971); I.D., *La sémiologie*, în *Le langage*, sous la direction d'A. Martinet, Paris, 1968. Encyclopédie de la Pléiade, XXV), pp. 93—144. Cf. și G. MOUNIN, *Les systèmes de communication non-linguistiques et leur place dans la vie du XX^e siècle*, în „Bull. de la Soc. de Lingv. de Paris" 1959, pp. 176—200.

lor reciproce, recurgînd la termenii „conotație" și „denotație" [1].

Totuși, aceste curente diferite și-ar fi continuat probabil cursul lor lent, fără afirmarea recentă a două discipline aparent îndepărtate: teoria informației și antropologia culturală. Teoria informației, emfatizînd aspectele comunicative ale oricărei operații culturale, văzută mai mult prin contactul emitent-receptor decît în aspectele constitutive ale mesajului, invita la o scurtă privire asupra „comprehensibilității" mesajului ca atare, adică asupra acelei serii de date comune de cunoaștere care permit ca doi interlocutori să se înțeleagă. Și fiindcă orice comunicare umană are loc prin intermediul semnelor, fie ele lingvistice sau nu, teoria informației dădea un impuls aspirației de a reelabora știința semiologică. [2] Tocmai în domeniul teoriei informației s-a formulat axioma după care cultura ar fi o sumă de acte de comunicare. [3]

---

[1] L. HJELMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language* (1943), Madison, 1961, § 22. După Hjelmslev, semioticele conotative ar fi acelea în care planul expresiei e constituit din planul conținutului și cel al expresiei ale unei semiotici denotative. În acest sens conotativă este semiotica limbajului literar în comparație cu cealaltă semiotică, denotativă, a limbii comune. Doi discipoli ai lui Hjelmslev au aplicat conceptul de conotație la analiza literară: S. JOHANSEN, *La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique*, în „Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague", V, pp. 288—303 și H. SØRENSEN, *Littérature et linguistique*, în *Contributions à la méthodologie littéraire* (Supl. 2 la „Orbis Litterarum", 1958). Notabilă este apoi reluarea și aprofundarea acestei perspective în D. S. AVALLE, *„Gli orecchini" di Montale* cit.

[2] Chiar acesta este punctul de plecare al informatei și pătrunzătoarei sinteze a lui U. ECO, *La struttura assente* cit.

[3] De ex.: „Toată cultura e un complex de comunicări în interacțiune, iar comunicarea ca atare se dovedește a fi și chiar este compusă din toate sistemele specifice de comunicare care fac parte din complexul total al culturii" (G. L. TRAGER, *Paralanguage: a First Approximation*, în „Studies in Linguistics", XIII, 1958, pp. 1—12 [citat de P. Fabbri, în „Paragone", XIX, 1968, nr. 216, p. 134]); „Semiologia studiază toate fenomenele culturale ca și cum ar fi sisteme de semne — pornind de la ipoteza că într-adevăr toate fenomenele de cultură sînt sisteme de semne și deci fenomene de comunicare" (U. ECO, *La struttura assente* cit., p. 15).

Cu totul de altă natură, însă convergentă, este procedura antropologiei culturale. Cu deosebire în operele lui Lévi-Strauss, această disciplină a ţintit spre identificarea elementelor de structurare comune întregii umanităţi, pînă la a descoperi, de exemplu, că raporturile de rudenie la anumite popoare se organizează într-un mod analog cu acela în care se dispun raporturile fonologice [1]. Antropologia lui Lévi-Strauss aspiră deci să repereze acele invariante care sînt structurile de bază ale oricărei experienţe şi cunoaşter umane, independent de locuri şi de timp. Numai datorită acestor invariante ar exista posibilitatea de înţelegere reciprocă între oameni; de aceea, ele ar constitui nişte universuri semiologice.

1.2. Utilizarea literară a semiologiei, după ce au rămas fără urmări indicaţiile deja mature ale cercetătorilor praghezi [2], şi-a început expansiunea acum cîţiva ani în Franţa [3]. E cunoscut entuziasmul, de multe ori neegalat şi de o competenţă corespunzătoare, cu care «la nouvelle critique» [4] se

---

[1] „Ca şi fonemele, termenii de rudenie sînt elemente de semnificat; şi ei capătă un anume semnificat numai cu condiţia să se integreze în sisteme; «sistemele de rudenie», ca şi «sistemele fonologice», sînt elaborate de intelect în stadiul gîndirii inconştiente; în fine, recurenţa, în regiuni ale lumii depărtate între ele şi în societăţi profund diferite, a unor forme de rudenie, reguli de căsătorie, atitudini identic prescrise între anumite feluri de rude etc. ne induce să credem că, în ambele cazuri, fenomenele observate rezultă din jocul unor legi generale, dar ascunse" (C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale* [1958], Milano, 1966, p. 48).

[2] Vezi de ex. *Le tesi del' 29 del Circolo Linguistico di Praga*, Milano, 1966, pp. 77—78; J. MUKAROVSKI, *Standard Language and Poetic Language* (1932), în *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, by P. L. Garvin, Washington 1964, pp. 17—30.

[3] O panoramă a aplicaţiilor lingvistice şi semiologice la critică în Franţa a dat I. PEYTARD, în *Linguistique et littérature. Colloque de Cluny*, numéro spéciale de „La Nouvelle Critique", 1966, pp. 8—16.

[4] Mă refer în special la cea franceză; elveţienii (Poulet, Rousset, Starobinsky) sînt în această privinţă mult mai prudenţi. Despre „incidentele" utilizării de metode şi termeni lingvistici de către „Noua Critică" cf. de ex. G. MOUNIN, *Clefs pour la linguistique*, Paris, 1968, Introduction.

readaptează modelelor lingvistice, de la Saussure la Jakobson; și se cunosc de asemenea raporturile ei strînse cu cel mai mare cavaler al aplicării metodelor structurale în diferite discipline, respectiv cu Lévi-Strauss. Însă era clar că adoptarea de procedee structuraliste de către « nouvelle critique » viza cu totul altceva decît o analiză pe cît posibil obiectivă și răbdătoare a textelor, care să pornească de la aspectul lor de elaborări verbale. Terminologia lingvistică era aplicată de « noua critică » la investigații care se întorceau mai direct la niște modele psihanalitico-antropologice: investigații care, în esență, erau dirijate rapid „dincolo" de text, în spațiul concepțiilor psihologice și ideologice.

Nu era vorba de o evaziune, ci de o anumită perspectivă asupra literaturii. Tot mai explicite devin la așa-zișii „critici noi" afirmațiile despre funcțiile operelor literare, care n-ar fi decît un fel de pretext: materie inertă, disponibilă recreării ei de către critic, care într-un anume sens se substituie autorului. Ba chiar, făcînd ulterior un pas înainte, autorul și criticul apar aproape ca niște purtători de cuvînt ai unui discurs care se desfășoară independent de ei, numai că prin intermediul lor.

Privată de statutul ei specific, literatura devine una dintre numeroasele voci ale acestui discurs continuu, anonim și misterios. Astfel, Barthes putea trece la o analiză a „mitologiilor" contemporane sau a modei, și putea descoperi, de pildă, în sistemul de opoziții dintre diferite articole vestimentare, sau diferitele lor tipuri [1], niște structuri asemănătoare cu acelea pe care le indicase în studiul raporturilor dintre personajele tragediilor lui Racine. E vorba de un discurs analog și la fel de elegant, pe teme atît de eterogene [2].

Totuși, aceste sisteme de opoziții sînt în ansamblul lor statice sau, oricum, pot fi individualizate într-o staticitate a lor de moment. Odată determinată existența lor și valoarea

---

[1] Unele premise în acest sens se găseau deja la Trubețkoi; aplicațiile date de P. Bogatîriov structuralismului „vestimentar" nu sînt cunoscute în Occident.

[2] R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, 1957; ID., *Système de la mode* cit. Pentru teoretizare, *Elements de sémiologie* cit.

lor de „semne", ca o condiție de comprehensibilitate, se pot cel mult înregistra combinațiile posibile prin intermediul „semnelor", dar nu se pot analiză tramele cele mai complicate pe care se clădește orice narațiune, epică, romanescă sau dramatică.

Tocmai în acest punct intervenea providențial redescoperirea formaliștilor ruși, preocupați chiar de transpunerea în schemă a „tramelor" care constituie coloana vertebrală a unei narațiuni [1]. Metoda aplicată de formaliștii ruși era exclusiv deductivă, empirică: fiece povestire își are trama ei; a o identifica echivalează cu a explica cum funcționează povestirea. Empirismul predomină și în analizele de basme efectuate de Propp; acesta ajunge să și distingă un număr foarte restrîns de „funcții" reperabile în toate poveștile genului, și niște constante în ordonarea acestor „funcții" — încît în orice poveste sînt mereu prezente, cu o succesiune în parte fixă, în parte facultativă, aceleași funcții —; dar subliniază explicit că generalizările sale încearcă să mențină contactul cu textele studiate, fiind definite în-raport cu acestea și nu cu vreo metodă combinatorie abstractă.

Polemica dintre Propp și Lévi-Strauss este, în această privință revelatoare. Lévi-Strauss simte tocmai necesitatea maximei abstracțiuni, a identificării unor elemente minimale ce se pot regrupa după niște opoziții simetrice. „Funcțiile" nu trebuie să fie un produs istoric și limitat la un gen și la o perioadă, ci trebuie să ne conducă de fiecare dată la niște constante ale naturii umane. Dacă ambiția lui Propp este de a preciza o sintaxă narativă, aceea a lui Lévi-Strauss este de a fonda o semantică a funcțiilor, chiar dincolo de

[1] De aceea, volumul *Théorie de la littérature*, îngrijit de Tz. Todorov, cu o introducere de R. Jakobson, Paris, 1965 (apoi în italiană, sub titlul *I formalisti russi*, Torino, 1968) marchează o dată importantă. O însemnată operă de popularizare a neo-formalismului rus este îndeplinită în Franța de Julia Kristeva, în revistele „Nouvelle critique" și „Critique", „Information sur les sciences sociales", „Tel Quel" etc. În Italia formalismul rus a fost cunoscut prin traducerea lui V. ERLICH, *Il formalismo russo*, Milano, 1966, și traducerea unor opere de Șklovski, Eihenbaum etc. publicate în special de către De Donato.

factorul timp, care reglează, în analizele empirice ale lui Propp, succesiunea funcțiilor [1].

Tocmai acestei exigențe formulate de Lévi-Strauss (care a propus el însuși analize ca acelea preconizate în ultimele sale lucrări [2]) au încercat să-i dea curs studiile de tip formalist ale criticilor francezi. În acel fundamental nr. 8 din „Communications" [3], analizele oferite sînt dominate de mirajul acelei posibilități de generalizare totală față de care Propp manifesta o prudentă reținere. Cazul-limită se află în intervențiile lui Bremond care nu-și propune să analizeze opere sau grupuri de opere, ci să ajungă la scheme care să epuizeze orice posibilitate de narațiune trecută sau viitoare.

Puterea de cuprindere a acestor scheme n-ar trebui deci raportată la niște tradiții culturale, ci la faptul că ele ar izvorî din niște caracteristici înnăscute ale înseși capacității noastre de afabulație. Aceste scheme ar avea deci și ele o valoare semiologică: orice povestire pe care noi o citim cons-

---

[1] Polemica e conținută în ediția italiană a lui V. I. PROPP, *Morfologia della fiaba* (1928), Torino, 1966. După cum va rezulta din continuarea studiului de față, consider generalizările lui Propp mai utile pentru o analiză a textelor narative decît abstracțiunile lui Lévi-Strauss. L-aș putea cita ca argument de sprijin pe însuși Lévi-Strauss, atunci cînd declară că analiza miturilor e preferabilă față de aceea a basmelor, dat fiind că „povestea oferă mai mari posibilități de artificiu, permutările devin în cazul ei relativ libere și capătă progresiv o anume arbitraritate" (p. 181). Admițînd că din mit se pot deduce formule mai abstracte și mai geometrice și recunoscînd că acest lucru e mult mai puțin lesne pentru basme, e clar că libertatea și arbitraritatea, incomensurabil mai mari în operele de invenție — fapt observat și de Propp, p. 227 — conferă generalizărilor ce sînt posibile pe seama basmelor o poziție limitată față de eventualele generalizări asupra altor texte narative. În plus, analiza unui subiect narativ care să depășească factorul timp e o contradicție, la nivelul unei lecturi interpretative. Cf. p. 174, nota 1, în prezenta lucrare.

[2] Vezi de ex. analizele de mituri în *L'origine des manières de table*, Paris, 1968.

[3] Tradus și în italiană, cu titlul *L'analisi del racconto*, Milano, 1969. Constituie culegerea cea mai interesantă a acestor experimente neoformaliste. Cf. și lucrările lui A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, 1966; și Tz. TODORÓV, *Typologie du roman policier*, în „Paragone", XII, 1966, nr. 202, pp. 3—14; *Littérature et signification*, Paris, 1967; *Poétique*, în *Qu'est-ce-que le structuralisme?*, Paris, 1968, pp. 108—66. O analiză critică a acestor orientări vezi la A. Rossi în „Paragone", XVII, 1966, nr. 202, pp. 100—14.

tituie una dintre nenumăratele variante posibile ale unei scheme deja prezente în mintea noastră. [1]

2.1. Trasarea parabolei „noii critici", tocmai datorită rapidității și uneori grabei cu care i s-au asimilat și alăturat impulsuri teoretice foarte diferite, mi s-a părut utilă pentru a da o idee și o explicație cu privire la destinul neașteptat al semiologiei. Desigur, criticii au făcut mereu semiologie, fără s-o știe: orice exercițiu critic cu caracter semantic, orice căutare de constante stilistice sau tematice, și într-o măsură și mai mare toată critica așa-zisă simbolică, ori critica „arhetipală" etc. se pot revendica în mod legitim de la semiologie [2].

Însă „tratamentele de șoc" își au inconvenientele lor. Și cred că ar fi bine, înainte de a trece mai departe, să medităm asupra unor probleme de metodă și asupra implicațiilor lor:

a) Raporturile dintre semiologie și lingvistică. Lingviștii păstrează perspectiva saussuriană, după care lingvistica e o ramură a semiologiei, și nu invers. Lucrul pare evident, dacă ne gîndim că limba (vorbită) folosește aproape exclusiv un singur tip de semne, cuvintele, și astfel limba (vorbită) recurge rar și, cumva numai în formă cristalizată, la simboluri și iconi; că sistemul limbii este extrem de bogat și autosuficient, spre deosebire de multe alte sisteme de semne; în fine, și mai ales, că limbajul se manifestă prin intermediul limbilor naționale sau al dialectelor, fiecare dintre acestea fiind în vigoare pentru o foarte mică porțiune de umanitate,

---

[1] În ceea ce privește difuzarea neoformalismului în Rusia, cf. V. STRADA, *Letteratura sovietica 1953—1963*, Roma, 1964, pp. 185—98; V. IVANOV, *La semiotica e le scienze umanistiche*, în „Questo e altro", 6—7, 1964, pp. 57—59 (cuprinzînd și scrieri de B. A. Uspenski, A. Jolkovski, I. Sceglov, despre semiologia artei); I. LOTMAN, *Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica*, în „Strumenti Critici", I, 1966—67, pp. 107—27. În semiologia rusă e mai clară influența ciberneticii și a matematicii (mai ales prin A. N. Kolmogorov). O amplă antologie de neoformaliști și semiologi ruși o constituie *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, sub îngrijirea lui R. Faccani și U. Eco, Milano, 1969.

[2] O foarte bună sinteză în M. PAGNINI, *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina—Florența, 1967, pp. 61—109.

pe cînd celelalte sisteme de semne pot fi inteligibile pentru un număr mai mare de indivizi, iar adesea pentru toți oamenii.

De ce oare în „nouvelle critique" a prevalat o concepție care subsumează, dimpotrivă, semiologia lingvisticii? Probabil pentru că lingvistica oferă de-a gata procedee și categorii de care semiologia duce și pînă astăzi lipsă, iar aceste procedee și categorii sînt aplicabile limbii tocmai prin înaltul grad de coerență și de autosuficiență de care aceasta se bucură, în schimb nu e dovedit că ele ar putea fi extrapolate din orice sistem de semne sau, și mai îndoielnic, din totalitatea sistemelor de semne. Simptomatic, în acest sens, este falimentul ingenuei tentative de a descoperi în alte „limbaje" artistice dubla articulare, care este evident apanajul și marca de fabricație specifică numai limbii. [1]

Apare însă și altă justificare interesantă: aceea potrivit căreia orice experiență umană este exprimabilă prin intermediul limbii, care deține deci maxima putere de generalizare [2]. Asertiune ușor de combătut, dar interesantă ca consecință a unei supravalutări a limbajului de către literați, ori (mai rar) de către filozofi obișnuiți firește să lucreze cu cuvinte și pe cuvinte. Primatul limbii asupra altor activități umane e, probabil, o încercare iluzorie din partea cercetătorilor de științe umanistice, de a proclama o predominanță care, azi mai mult ca oricînd, le scapă: vom vedea imediat alte exemple ale antagonismului dintre „cele două culturi".

b) Semnale și simptome. O distincție fundamentală în semiologie este aceea dintre semnal și simptom. Semnalul este emis cu voința precisă de a semnifica ceva și este decodificat de receptor, în baza presupunerii că a existat această voință. Raportul emitent-receptor se fondează pe acceptarea comună a unei convenții, a unui „contract social", cum se exprimă Saussure: limba vorbită de emitent și de receptor, codul circulației stradale etc. Invers, în simptom nu există o voință de comunicare: observatorul e acela

[1] Cf. în vol. de față la p. 45; cf. de asemenea PRIETO, *La sémiologie* cit., p. 137: „pour l'instant, on ne connaît aucun exemple sûr d'un code non-linguistique et présentant les deux articulation".

[2] Cf. de ex. R. BARTHES, *Eléments de sémiologie* cit.

care, pe baza experienţelor sau a noţiunilor sale anterioare, deduce existenţa sau posibilitatea unui fapt pornind de la un aspect sau de la o consecinţă a acelui fapt. După aburul care iese din radiatorul automobilului eu pot să deduc că apa a început să fiarbă: e un simptom. Dacă însă termometrul pentru apă indică depăşirea nivelului de siguranţă, mă aflu în faţa unui semnal, prevăzut de către constructorul automobilului şi cunoscut mie. [1]

Diferenţa dintre semnal şi simptom nu constă aşadar în gradul de certitudine, care poate uneori să fie mai mare la simptom decît la semnal, ci în convenţionalitatea dinainte fixată a semnalului, opusă naturii pur inductive sau statistice a simptomului. Convenţionalitatea semnalului îi garantează acestuia şi o identică repetabilitate; semnalul aparţine într-adevăr unui cod cu un număr finit de semnale de aceeaşi natură. Dimpotrivă, orice simptom este diferit de un alt simptom, iar repertoriul simptoamelor se poate lărgi la infinit.

Şi aici semiologia non-lingvistică şi-a urmat un drum al său, la prima vedere uluitor: a eliminat distincţia dintre semnal şi simptom. Această eliminare e în logica subsumării semiologiei faţă de lingvistică, pe care am examinat-o mai înainte: dacă lingvistica se prezintă ca disciplină atotcuprinzătoare, e clar că şi simptoamele se includ în statutul semnalelor. Vom avea de o parte Ceva (Fiinţa?) care vorbeşte prin intermediul naturii, al lucrurilor; de cealaltă parte, pe semiolog care cunoscînd limbajul acestui Ceva — în întregime codificat sau codificabil — îl interpretează cu mijloace lingvistice [2].

Această perspectivă nu este, cum ar părea la prima vedere, nici raţionalistă (adică inclusă în legi precise şi raţionale) nici optimistă (înţelegerea înseamnă dominarea problemelor). În fond, nu ia naştere un dialog între Ceva (Fiinţa?) şi om, cu posibilitate de răspuns şi control; ci dimpotrivă, omul

[1] Cf. R. JAKOBSON, op. cit., p. 91; L. O. REZNIKOV, *Semiotica e marxismo*, Milano, 1967, cap. III şi IV.

[2] A se vedea observaţiile pertinente ale lui U. Eco, *La struttura assente* cit., pp. 323 şi urm.

apare angajat într-o disperată decriptare a lucrurilor, interpret condamnat să nu știe niciodată dacă interpretările sale au fost exacte. Deci nu simptoamele sînt asimilate semnalelor, ci semnalele sînt asimilate simptoamelor, și unele și celelalte fiind niște indici ai unei enigme.

Aparent antinomică față de această „semiologie ontologică" (însă contaminările și deplasările sînt rapide ca și perindarea și suprapunerea modelelor) este „semiologia neorevoluționară", adică semiologia ca știință demistificatoare: în acest caz sînt procesate sistemele semnice curente și se pune în discuție existența literaturii ca activitate autonomă, întrucît și primele și cea de a doua ar fi niște produse ale unei ideologii burgheze [1]. E vorba de niște afirmații aprioristice, care ignoră dialectica tradiție-inovație [2] și vor să fondeze știința pe mitul unei palingeneze a omului. Justei denunțări a condiționărilor suportate de orice operație științifică nu i se răspunde prin îndepărtarea ei de orice angajare politică, ci printr-o analiză critică a respectivelor condiționări.

c) Emitent și receptor. Eliminarea distincției dintre semnal și simptom echivalează cu anularea funcției unuia dintre cei doi poli ai oricărui mesaj, și anume emitentul. [3] Or, posibilitatea unui studiu semiologic se bazează tocmai pe existența unor legături intersubiective, legături precizate în acest caz de niște norme și convenții. Dacă semnalul e uniunea dintre un semnificat și un semnificant, înțelegerea reciprocă e posibilă numai pe baza constanței lui: voind să exprim un semnificat, recurg la semnificantul care-i corespunde; ascultînd sau văzînd un semnificant, știu la ce semnificat se referă el.

---

[1] Tipice sînt pozițiile recente ale colaboratorilor de la „Tel Quel", a căror sinteză (pentru mine dătătoare de fiori) o oferă volumul *Théorie d'ensemble*, Paris, 1968.

[2] Această dialectică, esențială pentru limbă și alte sisteme semiologice (o ruptură a ei ar produce incomunicabilitate absolută și definitivă) a fost ilustrată magistral de B. TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica*, Torino, 1963.

[3] Omisiunea există, din motive ce ne sînt clare, încă la Morris: e suficient să se vadă definițiile de la început, în *Lineamenti* cit., p. 10.

În realitate exactitatea suprapunerii dintre semnificant și semnificat variază în funcție de sistemele de semne. Chiar și în sfera lingvisticii, semantica se izbește continuu de cazurile de polisemie și omonimie, de ambiguitate etc. Cu toate acestea, în cazul utilizării comunicative a semnelor, există diverse posibilități de verificare a interpretării exacte a mesajului: în special contextul * semnic, adică situația și redresarea prin întrebări de clarificare adresate emitentului.

În sfera criticii literare, subaprecierea ori eliminarea emitentului reprezintă un soi de reacție deziluzionată față de absența ultimelor două posibilități de verificare [1]. Reținem într-adevăr că o operă literară sau în general artistică este desigur un mesaj, dar un mesaj care nu așteaptă răspuns: nu există, sau nu trebuie neapărat să existe coincidență de situație între scriitor și cititor (care se pot găsi în puncte foarte depărtate în spațiu și în timp), nu există nici posibilitatea de a-i răspunde scriitorului, controlînd astfel, prin reacțiile acestuia, exactitatea receptării mesajului. Orice operă de artă este, potențial, un testament spiritual: ea are ultimul cuvînt. Acestei „prepotențe" a scriitorului, criticul îi răspunde cu aceeași „prepotență", propunînd ca ultimă realitate, pe aceea a interpretării sale.

Ajungem astfel la foarte grava dilemă a criticului între fidelitate și libertate, între efortul de a se identifica cu autorul pentru a înțelege sensul operei acestuia și utilizarea nediferențiată a respectivei opere. Înclinînd către primul pol al dilemei, criticul știe că oricîte sforțări hermeneutice ar îndeplini pentru a asimila în cel mai mic amănunt limbajul și universul poetic al autorului, reconstituirea sa va fi tot imprecisă și incompletă; înclinînd către al doilea, el atinge

---

* Prin „context" C. Segre înțelege de cele mai multe ori situația pragmatică în care se produce un fapt de limbaj (deci e vorba de contextul social, istoric etc., și nu de cel lingvistic); autorul va preciza de fiecare dată cînd va da termenului alt înțeles decît acesta. *(N.T.)*

[1] Cf. P. ZUMTHOR, *Testo e testura: L'intepretazione delle poesie medievali*, în „Strumenti critici", II, 1968, pp. 349—63, la p. 361. A. J. GREIMAS, *Modelli semiologici*, Urbino, 1967, p. 120, vorbește, în această privință, de „închidere a discursului".

curînd limita de la care interpretarea devine falsificare, iar perspicacitatea fantazare. Între cei doi poli ai dilemei stă textul, pe cît de elocvent pe atît de mut.

Or, în timp ce versiunea mai pămîntească a semiologiei dă un impuls ulterior în direcţia libertăţii criticului, cred că o confruntare şi o alianţă între structuralism şi critică va putea contribui la a pune ordine într-o materie aşa de dezbătută şi de lunecoasă. Această alianţă poate să producă în fond noi energii interpretative prin celălalt mijloc de control al semnificaţilor, care este contextul semnic: acesta fiind în mod special supus reflecţiei şi verificării, şi aproape întotdeauna amplu, în cazul discursului literar.

2.2. Cred că acum sînt evidente motivările de fond ale opţiunilor enunţate mai sus. A distinge între semnale şi simptome, între emiterea şi receptarea semnalelor este echivalent cu a stăpîni o gamă întreagă de posibilităţi de definire, la care se va putea recurge în funcţie de obiectele şi modalităţile analizei. O gamă care cuprinde natura mai mult sau mai puţin conştientă şi voluntară a semiozei, manifestarea ei în codificări mai mult sau mai puţin riguroase, raporturile intersubiective mai mult sau mai puţin strînse, mergînd pînă la activitatea unui singur subiect ce dialoghează cu sine. Dacă o ştiinţă vrea să avanseze, o poate face numai distingîndu-şi propriile obiecte, punînd la punct procedee diferenţiate, şi nu împrăştiind o splendoare de întuneric în care toate pisicile sînt negre, iar problemele sînt închise înainte de a fi fost formulate complet.

Tocmai în opera literară putem verifica existenţa acestei game: opera este comunicativă şi intersubiectivă în măsura în care cititorul reuşeşte să-i înţeleagă conţinutul şi semnificaţia, dar e solipsistă în măsura în care autorul nu ajunge (sau nu poate) să se facă pe deplin înţeles, sau în măsura în care criticul face din ea un pretext de variaţiuni personale. Ea este o sumă de semne lingvistice, stilistice, grafice etc. — corespunzătoare unor convenţii (norme sau uzanţe) pe care autorul le poseda în comun cu publicul său cel mai apropiat, sau pe care spera să le facă acceptate; dar este şi un

simptom al unor condiții personale (uneori și patologice), al unor curente istorice etc. Între aceste extreme, ce se disting chiar mai puțin clar decît în alte sfere semiologice, criticul trebuie să-și desfășoare toate capacitățile sale pentru a reduce limitele incertitudinii.

Element de bază, unică garanție pentru analiza critică, este textul. Textul e o înșiruire de cuvinte, spații, semne de punctuație, care începe cu prima literă a operei și se încheie cu punctul final sau cu cuvîntul SFÎRȘIT. (Oarecum diferită este situația în cazul tradiției orale: de care se poate face, pur și simplu, abstracție, dată fiind actuala decădere a acestui mod de comunicare literară.) Textul aparține, în primă instanță, unei anumite limbi sau unui dialect, și el admite o lectură pur lingvistică, ca și cum ar fi vorba de o înșiruire de perioade sintactice. Citit astfel, el ar intra într-un singur sistem semiologic, cel al limbajului.

În cazul unui text literar, a fost întotdeauna evident că această lectură lingvistică nu epuizează întregul potențial semantic al operei. E suficient să amintim aici observațiile structuraliștilor asupra caracteristicilor generice ale limbajului artistic. De la formaliști pînă la Jakobson s-a repetat de mai multe ori afirmația că „principiul organizator al artei, în funcție de care ea se deosebește de celelalte structuri semiologice, este acela că atenția e îndreptată nu asupra semnificatului ci asupra semnului însuși" [1]. Pare clar că prin asta se urmărește înlăturarea unui studiu orientat nemijlocit, nu asupra textului, ci asupra ideologiei lui. Dar mi se pare neîndoielnic și faptul că dacă semnul e semn a ceva, o atenție atît de mare dată semnului echivalează cu o accentuare a acelor valori care construiesc tocmai în vederea semnificaților și a maximei lor potențări. Numai pe baza acestei precizări se explică cum se face că procedeele deja puse în evidență de vechea retorică, sau cele metrice, accentuările fonice etc. participă la constituirea în ansamblu a sensului textului, care într-adevăr, dacă ar fi lipsit de ele, ar prezenta un sens mai puțin bogat sau, oricum, diferit.

[1] *Le tesi del '29* cit., p. 78.

Același lucru afirmă, într-un mod mai sintetic, Hjelmslev, atunci cînd vorbește de sisteme conotative formate prin utilizarea altor sisteme care, la un nivel mai puțin articulat, sînt denotative: în acest caz, sistemele denotative, precum cel lingvistic, retoric, metric etc. capătă o funcție conotativă în sistemul limbii literare: elementele lor sînt niște conotatori.

Așadar, natura semiologică a sistemelor care ajung să se combine astfel între ele (în continuare vom aprofunda această problemă) este neîndoielnică. Totuși, luate aparte, aceste sisteme au față de semiologie poziții foarte diferite. Limba este sistemul cu statutul cel mai clar: ea este constituită din semnale, care-și au semnificatul și semnificantul lor. Celelalte sisteme au caracteristic faptul că sînt puse în funcțiune (ca printr-un fel de simbioză sau de parazitism) tot prin intermediul semnalelor limbii, care sînt deja înzestrate cu un conținut semantic propriu. Tocmai datorită acestui fapt sistemele conotative sînt eminamente formale: ele sînt puse în funcțiune prin intermediul unei utilizări speciale sau al unei selecții speciale a semnalelor lingvistice care dau naștere nu altor semnale, ci unor simboluri și imagini, care să precizeze și să potențeze, chiar și să contrazică, dar nu să anuleze, semnificații lingvistici. Fără a ne mai opri la evidențe clare precum natura simbolică a metaforei, a comparației etc., se poate în schimb sublinia natura iconică a multor „figuri de cuvînt" [1].

Antiteza, așa-zisul *hysteron proteron*, apoi *germinatio*, *gradatio* ș.a.m.d. se referă cu ajutorul concreteței cuvintelor la niște raporturi analoage dintre concepte: punînd în opoziție cuvinte sau afirmații, răsturnînd ordinea lor încît să fie pusă în valoare una sau alta, repetîndu-le, ordonîndu-le gradat, aceste „figuri" imită la vedere, parcă printr-un fel de teatralizare verbală, procedeele mentale care au conferit o anume importanță și poziție fiecărui gînd. Iconice sau

[1] La această formulare recurg în special W. K. WIMSATT, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, 1954 (iconul este un semn verbal care prezintă într-un fel oarecare, sau imită, proprietățile obiectelor pe care le denotează) și P. VALESIO, *Struttura dell'alliterazione: Gramatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, 1967.

simbolice sînt, foarte adesea, aproape toate procedeele stilistice de ordin fonetic, de la homeoteleută * la aliteraţie: la această natură a lor face aluzie chiar vechea definiţie a onomatopeii, chiar dacă mai prezintă încă o concepţie imitativ-materială a faptelor.

Procedeele citate aici au deci caracteristica de a fi lipsite de un „corp" verbal propriu: acesta le este găsit, de scriitor, în chiar corpul cuvintelor. Natura lor discontinuă conferă prezenţei lor o funcţie pe care cititorul o interpretează în modul simbolic sau iconic menţionat. Mai delicat este cazul metricii. Dacă o vedem în perspectiva genezei ei, metrica are în general o funcţie muzicală (să ordoneze un text care să poată fi acompaniat de muzică) sau mnemotehnică (regularitatea ritmului uşurează învăţarea textului). Dacă o privim din punctul de vedere al felului în care o folosesc poeţii, e clar că diferitelor ei „genuri" (octosilab, decasilab etc; perioade, strofe, cantone, sonete etc.) nu le corespunde nici un semnificat fundamental. Se poate spune numai că anumite tipuri de ritm, săltăreţ sau solemn, sacadat sau lent, pot avea o vagă funcţie iconică.

Comparată cu alte procedee conotative, metrica revelă moduri de manifestare foarte diferite: nu numai că ea nu e dotată cu „corp", dar nu-şi revelă prezenţa nici în mod discontinuu, ca astfel să fie identificabilă doar local. Cu alte cuvinte ea nu-şi croieşte un „corp" (un semnificant) în interiorul discursului verbal, ci e constituită de totalitatea evoluării ei în cadrul totalităţii discursului: e ca un fel de soluţie chimică [1].

Dialectica dintre discursul verbal şi desfăşurarea metrică se poate sintetiza astfel: mişcarea metrică furnizează discursului verbal o schemă de realizare, şi astfel îl condiţionează de la început; pe de altă parte poetul primeşte din această condiţionare nişte impulsuri pentru a face discursul verbal

---

* Figură de sintaxă poetică ce constă în potrivirea fonică a ultimelor silabe din două cuvinte învecinate. *(N.T.)*

[1] P. GUIRAUD, *Les fonctions secondaires du langage*, în *Le langage* cit., pp. 435—512, la p. 469, afirmă: „la poésie est une hypostase de la forme signifiante qu'elle doit soustraire à la sélectivité et à la transitivité".

mai eficace. Într-un anume sens (dacă lăsăm deoparte rima, care intră mai degrabă la procedeele discontinui * şi care se servesc de „corpul" fonetic al cuvintelor [1]), metrica e utilizată de poet ca un repertoriu de norme de *mise en relief*, diferite de cele obişnuite.

În practică, metrica se află în confruntare cu sintaxa şi cu eventualele norme de intonaţie; cine o foloseşte poate, prin nenumărate variante, să încerce să pună în valoare sintaxa şi intonaţia cu ajutorul ritmurilor metricii, sau invers, să realizeze prin folosirea alternativă a contrastului şi coincidenţei dintre ele, o serie inepuizabilă de posibilităţi expresive [2].

În această problemă trebuie amintit că dacă semnificaţia semnelor lingvistice e determinată înainte de realizarea în *cuvînt [parole]* de către asocierea semnificatului cu semnificantul, după realizarea în *cuvînt [parole]* ea este limitată şi precizată de context, adică de raporturile cu semnele învecinate. Or metrica, după cum s-a văzut, e un element relaţional diferit de sintaxă şi de intonaţie şi, prin aceasta, ea modifică legăturile create de aceste două elemente. Deci, în esenţă, metrica se situează ca un nou element constitutiv al semanticii nivelului *parole:* ea nu atît condiţionează alegerea semnelor, ca în faza iniţială, cît acţionează accentuînd şi modificînd semnificatul semnelor ca atare.

2.3. Conotatorii desfăşoară deci o acţiune semiologică, ce este rînd pe rînd, şi adesea concomitent, simbolică, ico-

* În sensul că dobîndeşte un corp ce poate fi separat în discurs, spre deosebire de metrică, numită aici „procedeu continuu". *(N.T.)*

[1] Cf. J. TÎNIANOV, *Il problema del linguaggio poetico* (1924), Milano, 1968; J. C. RANSOM, *The New Criticism*, Norfolk, 1941; W. K. WIMSATT, *The Verbal Icon* cit.; I. FONAGY, *Die Redepausen in der Dichtung*, în „Phonetica", V, 1960, pp. 169–203; ID. *Le langage poetique: forme et fonction* în Volum colectiv *Problèmes du langage* cit., pp. 72–116; R. JAKOBSON, *op. cit.*, pp. 233–36.

[2] Cf. de ex. *Le tesi del '29* cit., pp. 74–75; I. MUKAROVSKI, *The Connection between the Prosodic Line and Word Order in Gzech Verse* (1929), în *A Prague School* cit., pp. 113–32; J. K. RANSOM, *The World's Bodhe* New York, 1938, R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 232; S. CHATMAN, *A Theory of Meter*, The Hague, 1965, cap. VII.

nică, semantică. Foarte adesea ei au însă şi un alt punct comun de convergenţă: cel al genurilor literare care, în funcţie de epoci, au unificat şi coordonat diferitele tradiţii retorice, stilistice, metrice etc., după cum şi-au codificat şi opţiunile lingvistice, determinînd sferele lexicale, morfologice (uneori şi fonetice) la care scriitorul trebuia să recurgă.

În această perspectivă conotatorii pot fi consideraţi simptome ale adeziunii scriitorului la un curent literar şi ale optării pentru un anumit gen. Ceea ce contează în această perspectivă nu mai e semnificaţia unor conotatori izolaţi, ci motivarea generală a folosirii lor. Nu există de fapt conţinuturi literare în afara tradiţiilor literare: conotatorii sînt preluaţi din acestea din urmă (şi sînt simptomul lor) pentru a colabora la instituirea celor dintîi (cu funcţia lor semiologică precisă).

Trebuie însă adăugat imediat că formele şi genurile literare (şi metrice) determină concomitent şi forme şi conţinuturi: constituie deci, pentru scriitorul care le foloseşte, o preselecţie atît pentru inventivitatea stilistică, cît şi pentru cea tematică. Legăturile dintre elementele formale ale unui anume „gen" şi elementele sale substanţiale nu mai sînt de simbioză sau de parazitism, cum s-a spus despre conotatori şi discursul verbal, ci de specularitate reciprocă. Particularităţile utilizării unei teme sau a unei trame *se reflectă* în utilizarea conotatorilor; sau, într-o altă formulare, utilizarea într-un anume fel a conotatorilor *se reflectă* în temă sau în tramă determinînd modificări ale acestora faţă de normă.

Se manifestă aici lipsa raportului direct dintre conotator şi denotat; funcţia de simptom a conotatorului; e o situaţie în care, evident, nu pot acţiona norme, ci numai nişte tendinţe, nişte uzanţe, chiar dacă sînt puternic afirmate (de ex. aşa-zisele „scrieturi" despre care vorbeşte Barthes) [1]. Tocmai pentru aceste motive, conotatorii, raportaţi la genuri sînt semnificativi mai mult dintr-un punct de vedere statistic, decît luaţi izolat: indicii devin probabilităţi sau certi-

[1] R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1964 [2].

tudini tocmai prin numărul lor, uzanţele subzistă tocmai datorită frecvenţei cu care se manifestă.

Pare că se conturează deci o mai mică rigiditate semiologică în acest tip de raporturi: aşa încît denumirea de „cod" e mai potrivită probabil pentru conexiunile acestor raporturi decît pentru elementele lor izolate [1]. Această concluzie poate fi confirmată chiar în procesul de verificare a importanţei respectivelor raporturi. Să se observe că în acest caz avem un sistem în care intră laolaltă elemente tematice şi elemente formale; un sistem dealtfel a cărui subzistenţă e probabil garantată, nu atît de nişte reguli inerente funcţionării lui, ci de modele ideologice externe: gust, poetici etc. Faptul că această rigiditate diminuată ni se descoperă tocmai în momentul în care ne-am distanţat ceva mai mult de materia verbală, sau lingvistică, nu e decît o confirmare a naturii operei literare, care este imens, chiar infinit de complexă.

2.4. Am pornit de la sfere dirijate de norme, pentru a ajunge la sfere ce se supun unor uzanţe; se cunoaşte deja că, fiind vorba de literatură, cei doi termeni ne indică mai mult un fel de plus şi un fel de minus, nu o deosebire fundamentală. Aceasta deoarece în domeniul stilului iniţiativa personală are neapărat un spaţiu mult mai mare decît în cel al limbajului vorbit, comunicativ. Originalitatea este chiar considerată ca una dintre trăsăturile cele mai de preţ ale operei de artă (exagerîndu-se uneori).

Din cele spuse pînă aici rezultă în orice caz cu claritate că alături de o semiologie a sintagmei trebuie să existe şi o semiologie a paradigmei: prin primul termen o desemnăm pe aceea care interpretează procedeele folosite raportîndu-le

[1] Pentru această problematică tezele cele mai sugestive sînt acelea despre „codul bucolic", în M. CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milano, 1969, pp. 283 şi urm., în special p. 287, unde se afirmă: „Am adoptat aici termenul generic de „cod bucolic" numai cînd ne referim la produsul interacţiunii dintre codul simbolic şi cel stilistic". Interacţiunea fusese deja cel puţin întrevăzută de retorica clasică, care definea stilurile ţinînd cont de solidaritatea dintre procedeele formale şi tipurile de conţinut.

la contextul lor, iar prin al doilea pe aceea care le confruntă cu seria de procedee echivalente care ar fi putut fi folosite, luate izolat. E vorba așadar, dat fiind că noutatea operei e rezultatul unor opțiuni, de o semiologie a inovației.

Inovația are un caracter diferit după cum se referă la semnale sau la simptome, la norme sau la uzanțe. Măcar cu titlu informativ s-ar putea susține că natura strict semnificantă a semnalelor, simbolurilor și iconilor, face ca o schimbare, chiar izolată, să poată fi interpretată, chiar dacă nu cu certitudine, măcar cu mari probabilități; în schimb simptomele, prin natura lor aluzivă, revelă eventuale intervenții inovatoare numai dacă sînt grupate în serii.

Însă această deosebire izvorăște mai ales dintr-un principiu de economie: e improbabil și inoportun, dacă nu cumva și imposibil, ca un conotator să poarte în sine două conotații. Deci autorul, în acel loc în care analizăm conotația, trebuie să fi făcut două alegeri succesive: prima fiind aceea a seriilor de procedee ce se utilizează în raport cu genul sau subgenul de care ține opera, adică alegerea registrelor, cum le numește Zumthor [1], apoi aceea a procedeului efectiv adoptat. La prima alegere el va fi fost predispus de vreo intenție specială sau un gust prin care s-a integrat în tradiția genului (iar simptomele acestei predispoziții vor rezulta din totalitatea sau dintr-un însemnat număr al opțiunilor sale); la cea de a doua, el va fi fost atent mai ales la necesitățile expresive ale contextului (iar fiecare inovație a sa va fi un semn al atitudinii sale stilistice); în cazul celei dintîi limba sa trebuie confruntată cu aceea a scriitorilor afini, în cea de a doua ea trebuie pusă în raport cu propriul său idiolect [2].

---

[1] Cf. P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, 1963, pp. 141—45. Termenul „scriitură" al lui Barthes accentuează mai mult referințele ideologice, iar cel de „registru" al lui Zumthor pe cele literare.

[2] Aceste două tipuri succesive de alegere pot fi făcute să corespundă aproximativ cu cele două evaluări opuse ale trăsăturilor stilistice: semnificative, după Spitzer, numai dacă pot fi grupate în serii (adică, precizez eu, numai prin valoarea lor de simptome, confirmată de numărul lor); în schimb, după lingviștii ce se inspiră din teoria informației, ele sînt semnificative cu cît era mai puțin probabilă apariția lor în idiolectul autorului,

3.1. O frază este o sumă de semnale ordonate după niște reguli, astfel încît să instituie un sens. Pînă aici am orientat analiza operei literare urmînd linia acelor semnale care constituie frazele ei izolate. Însă analiza se poate orienta și sub această linie, pentru a urmări semnificațiile globale, subiacente ansamblului discursiv.

Ajungem astfel la ceea ce Hjelmslev numește conținutul limbii, în opoziție cu expresia ei. Firește distincția este numai teoretică, dată fiind insolubilitatea celor două elemente; dar ea este, din punct de vedere operativ, foarte utilă. E limpede în fond că articulările discursului depind de o opțiune precisă a celui care vorbește sau scrie, și care ar putea realiza într-o singură frază ceea ce a preferat să realizeze în două, în trei etc. sau invers. Așadar e absolut evident că fraza este cel mai mare organism autonom, în ceea ce privește legăturile sintactice, dar autonomia ei nu este aceeași și în raport cu conținuturile: o frază oarecare pronunțată sau scrisă are sens de obicei numai în raport cu ceea ce s-a spus în frazele apropiate sau mai puțin apropiate. Se poate deci afirma că conținutul admite articulări mai ample decît expresia (sintactică).

Astfel, cînd Hjelmslev vorbește despre substanță și formă a conținutului (simetric cu substanța și forma expresiei), el sugerează posibilitatea de a individualiza, chiar și în conținut, niște articulări care ar aparține, evident, formei sale. Imposibilitatea reală de sciziune între expresie și conținut ar putea fi realizată teoretic prin individualizarea conținutului cu metode transformaționale sau matematice (de exemplu prin teoria mulțimilor). Într-un mod și mai aproximativ, dar suficient aici, vom desemna prin conținut acea parte a discursului verbal care *poate* fi parafrazată (nu parafraza ca atare, se înțelege).

---

deci cu cît sînt mai rare (adică, precizez tot eu, cu cît procentajul recurenței lor este aproape nul).

Parafrazele corespund rezumării din memorie * a unei opere. Dacă de aci trecem la sinteza memorială sau la posibilele parafraze ale unei opere literare, ne dăm seama că, în funcție de locul unde am întrerupt lectura, sinteza sau parafraza este mai mult sau mai puțin autonomă, realizîndu-se de la sine. Să verificăm deci experimental acea articulare a conținutului care este de obicei indicată prin termeni ca episod, scenă sau (recurgînd la limbajul cinematografic) secvență etc.

E foarte cunoscut faptul că împărțirile „oficiale" ale textelor literare (cînturi, capitole etc.) nu corespund de regulă articulărilor conținutului: se petrece o defazare, analogă aceleia pe care o întîlnim între relieful metric și cel sintactic, operată în acest caz pentru a îmbina pe dinăuntru, pentru a îmbuca acele segmentări „oficiale". Tipic este exemplul cînturilor *Divinei Comedii*, ale căror limite nu corespund aproape niciodată cu cele ale cercurilor, spiralelor sau „cerurilor" și nici cu cele ale episoadelor.

„Unitățile de conținut" fac parte la rîndul lor din niște „unități" mai mari, cu o ierarhie asemănătoare cu aceea a scenelor și actelor din operele dramatice; deci nu e greu, mai ales că e vorba de texte narative, să se facă o „demontare" a operei după această perspectivă. Apoi se știe foarte bine că ordinea „unităților" nu e niciodată cronologică: în cazurile cele mai simple, din necesitatea de a conduce mai multe acțiuni concomitente, iar în cazurile mai complicate, pentru că scriitorul și-a instituit o ordine a sa, în care trecut, prezent (și viitor) alternează cu efecte dinainte programate.

Cinematograful, care mizează mai mult decît celelalte arte diegetice [1] pe ordonarea anticronologică și antigeografică a „unităților", ne-a făcut deosebit de sensibili la astfel

---

* În original „la sintesi memoriale di un opera"; în continuare vom introduce și noi în traducere noțiunea de „sinteză memorială", cu sensul dat de Segre, acela de parafrază a conținutului operei literare, noțiunea fiind mai operativă decît aceea de „rezumat". *(N.T.)*

[1] De la *diegesis* — „narațiune". C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma* cit., a fost acela care a reintrodus termenul aristotelic.

de procedee; nu întîmplător formaliștii ruși [1], care le-au relevat cu mai mare pătrundere, aveau aproape toți o experiență cinematografică directă. Cercetările formaliștilor au reliefat că și în mînuirea „unităților conținutului" se identifică niște tradiții precise, care-și au creatorii, discipolii și epigonii lor.

Cred că ar fi imprudent să ne apucăm să vorbim, altfel decît metaforic, de o sintaxă a conținuturilor, după cum tot imprudent ar fi să vorbim, în acest caz, de niște norme. Normele implică o acceptare unanimă, fie și cu contrapondera permanentă a devierii, în timp ce aici folosirea procedeelor este cu totul facultativă, iar transformarea lor este judecată numai de instanța gustului. Limitele ce se pun devierilor sînt mai degrabă de ordin epistemologic: structurile de apercepție și de comunicare ale conținutului sînt probabil înnăscute.

Ca și în privința „scriiturilor" și a codurilor tematice, la fel în privința „unităților de conținut" scriitorul se așează în raport dialectic cu ascendenții săi literari, pe care îi imită, îi deformează sau îi respinge. Distanța între un scriitor și tradiția în care se integrează e destul de limitată ca să permită o relevare utilă a diferențelor; distanța între montajul narativ al unei opere și constantele narative este atît de amplă încît nu are nevoie de lentila criticului literar, ci de un telescop. Misiunea criticii semiologice va fi deci, sub acest aspect, mai degrabă să identifice și să compare „unitățile de conținut", decît să determine tiparele lor [2].

---

[1] De ex. V. ȘKLOVSKI, *Una teoria della prosa* (1929), Milano, 1966; B. TOMAȘEVSKI, *La costruzione dell'intreccio* (1925), în *I formalisti russi* cit., pp. 305–50.

[2] Diferite aplicări, care diferă între ele, ale schemei cvadripartite hjelmsleviene, în SØRENSEN, *Studier i Baudelaires poesi*, Köbenhavn, 1955, pp. 18–21 (substanța expresiei: limba; forma expresiei: stilul, forma conținutului: teme, compoziție și genuri; substanța conținutului: idei, sentimente, viziuni); în A. J. GREIMAS, *Modelli* cit., p. 123; în P. ZUMTHOR, *Charles d'Orléans et le langage de l'allégorie*, în *Mélanges offertes à R. Lejeune*, Gembloux, 1969, pp. 1481–1502 (substanța expresiei: personificările ca subiecte; forma expresiei: metaforele ca acțiuni; forma conținutului: iradierea metaforelor; substanța conținutului: uni-

3.2. Identificarea empirică a „unităților de conținut" apare relativ ușoară; ea are avantajul că epuizează, în paralel cu textul verbal, întreg discursul semnic al acestuia, fără goluri. Însă conținutul narativ cuprinde personaje și întîmplări, care-i constituie chiar fundamentul specific, excepție făcînd o parte a literaturii contemporane.

Pornind de la modelul lui Propp, s-a încercat deci, mai ales în Franța, să se ajungă la o formalizare a acestor nuclee conținutistice, care să constituie niște „modele" narative abstracte. Unii, ca de exemplu Bremond, merg pe urmele lui Propp, analizînd povestirile în „funcții" constitutive; alții, ca Greimas, au preferat în schimb să se oprească asupra personajelor, considerate ca *actanți* ai acțiunii; iar alții, ca Todorov, au căutat în chip sugestiv în sfera acțiunii niște entități omoloage cu acelea care domină în cuprinsul frazei: subiect, predicat, complement etc. [1] Preferința acordată în aceste exegeze [2] romanelor de aventuri sau polițiste; tex-

versul tematic). Evident, schema foarte sugestivă a lui Hjelmslev este inadecvată complexității modelelor literare. Prezenta încercare semiologică vizează tocmai abordarea acestei complexități. Pe de altă parte, trebuie arătat că la niște formulări asemănătoare cu acelea ale lui Hjelmslev se poate ajunge și din alte direcții. De ex. D. ALONSO, *Poesia espagnola. Ensayo de métodos y limites estilisticos*, Madrid, 1952 [2], prin extinderea conceptelor de semnificat și semnificant la materia literară și prin adaptarea conceptelor de „formă externă" și „formă internă" pentru a denumi analizele orientate dinspre semnificant către semnificat și invers (printr-o fericită coincidență).

[1] Unul dintre modelele cele mai complexe și pe deasupra mai eficiente, de schematizare a unei opere (teatrale, dar care se poate extinde cu ușurință) este acela propus de S. JANSEN *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, în „Langages", 12, 1968, pp. 71—93 (cu exemple de aplicare: *L'unite d'action dans Andromaque et dans Lorenzaccio*, în „Revue Romane", III, 1968, pp. 16—29 și 116—35). Jansen distinge în text situațiile, legate între ele prin raporturi de succesiune și prin „încatenări" (care constituie așa-zisele *intrigi*) și raporturile sistematice (care constituie *acțiunea*); în primul caz subzistă relații de antepunere, în al doilea, de presupunere. Personajele, în fine, constituie niște sisteme de opoziții pe care se bazează *conflictul*.

[2] Dar Șklovski însuși, într-un capitol din *Una teoria della prosa* cit., omis în traducerea italiană, analizase nuvelele polițiste ale lui A. Conan Doyle. U. ECO, *La struttura assente* cit., p. 273, recunoaște că acest tip de cercetare „nu are nimic de a face cu critica literară, chiar dacă-i poate

telor populare mai mult decît celor literare culte, se justifică prin faptul că în aceste texte procedeele sînt mai convenționalizate și mai vizibile. Aceasta ar implica totuși o importanță determinantă a tramei, chiar și în literatura mai rafinată; dar lucrul este destul de îndoielnic. Ar putea chiar să se nască bănuiala că febra formalizării, a scientizării și-a găsit un teren favorabil într-o critică ce declară în punctul ei de pornire totala disponibilitate a textului literar — echivalentă cu incomprehensibilitatea. Prin urmare, între James Bond și Julien Sorel alegerea ar fi indiferentă [1].

La drept vorbind, Barthes însuși, în prezentarea făcută textelor din „Communications" nr. 8, propune o întreagă serie de definiții și distincții: aceea dintre funcții și indici, aceea dintre funcții cardinale și catalitice, care vizează evident să poată domina importanța narativă a acelor părți de povestire mai puțin formalizabile, cum ar fi indicii față de funcții, funcțiile catalitice față de cele cardinale. În plus, tot Barthes subliniază cu umor că logica povestirii adesea nu e cea cauzală, ci decurge după formula *post hoc ergo propter hoc* *.

Din aceste reliefări se poate vedea limpede că cercetarea funcțiilor sau a actanților ne conduce într-o sferă care

---

oferi elemente de reflecție judicioase". Eco însuși este autorul unei optime contribuții în Volum colectiv, *Il caso Bond*, Milano, 1965, și al unei introduceri la E. SUE, *I misteri di Parigi*, Milano, 1967.

[1] Cu totul altfel procedează M. CORTI, *Metodi e fantasmi* cit., pp. 32—39. Aici „constantele narative" sînt niște microepisoade, sau secvențe-tip; pe care același scriitor (Fenoglio, în cazul de față) le realizează de mai multe ori în opera sa; „constantele" sînt deci niște situații minime recurente, iar „variantele" sînt schimbările adoptate în povestirea lor de la o dată la alta. Identificarea „constantelor" este deci obținută prin comparație, și nu ambiționează *a priori* să epuizeze totalitatea povestirii. De asemenea, frumoasa analiză a lui Avalle din *L'ultimo viaggio di Ulisse*, în „Studi Danteschi", XLIII, 1966, pp. 35—68 [vezi cap. „Ultima călătorie a lui Ulisse" în *Modele semiologice în Commedia lui Dante* trad. ns. București, Univers, 1979 — *N.T.*], distinge personaje și funcții *ale* episodului, și nu *față de* episod, urmînd empirismul de calitate al lui Propp; încît funcțiile narațiunii dantești și cele din Romanul lui Alexandru cel Mare sînt determinate printr-o analiză comparativă, nu abstractivă.

* *După aceea, va să zică, de aceea* (lat.) — formulare în care succesiunea temporală este interpretată ca o succesiune cauzală. *(N.T.)*

nu mai e cea a logicii artistice, ci aceea a realității. Raportul dintre această sferă și aceea a invenției narative este asemănător cu cel dintre referință și referent în domeniul lingvistic, iar referentul, după cum se știe, nu servește la evaluarea legitimității gramaticale a enunțurilor [1].

Cred, cu toate acestea, că analizele de acest fel sînt destul de utile pentru studierea procedeelor diegetice. Este desigur adevărat că, în timp ce „unitățile de conținut" aparțin de drept structurii semiologice a operei, aceste funcții aparțin unei sfere logice sau naturale: totuși, ele furnizează o grilă externă care poate servi la o evaluare diferențială a structurilor povestirii [2].

De fapt, după cum relevaseră și formaliștii, delimitarea pe scene, episoade, secvențe, nu numai că nu coincide cu diviziunile „oficiale" (cf. 3.1.), dar nu corespunde nici întinderii și modului în care se petrec acțiunile narate. Adesea scriitorul, pentru a obține efecte de *suspense* ori din motive mai complexe, închide brusc limitele „unităților de conținut" în plină desfășurare a unei acțiuni, producînd fenomene macroscopice de distazie (termenul lui Bally, preluat de la Barthes). Rețeaua actanților și a funcțiilor este un mijloc pentru a scoate în evidență aceste distazii.

4.1. Această expunere rezumativă, incompletă, însă relevantă sper, a posibilităților de interpretare semiologică a operelor literare, a fost realizată luînd ca punct de referință textul ce trebuie studiat; de aceea, a pornit de la elemente ce se pot individualiza în anumite puncte ale textului, pentru a trece la fenomene ce se deduc din raporturi imanente textului (2.2.), apoi la situații delimitate cu ajutorul unor legături dintre amănunte textuale

[1] Alte importante obiecții, bazate pe imposibilitatea eliminării factorului timp, avansează A. ROSSI, *Protocolli sperimentali per la critica*, în „Paragone", XVIII, 1967, pp. 3—34, în special pp. 19 și urm.

[2] Despre utilitatea istoriografică a „modelelor" de poetică, și chiar despre faptul că ele singure ar permite o istoricizare a operelor de artă, cf. Tz. TODOROV, *Poétique* cit., pp. 152—56.

şi aspecte ale tematicii (2.3.); a semnalat apoi posibilitatea trecerii la o altă semiologie, aceea a conţinutului (3.1.), utilizînd şi eventualele alăturări comparative între diviziunile conţinutului şi cele ale tramei (3.2.).

Ordinea observaţiilor se află într-un raport precis cu modul de aplicare a semiologiei la critică, propus mai sus (2.1.). Înţelegînd semiologia ca studiu al semnelor şi al semnificaţilor, *demersul* * propus aici oferă nişte baze experimentale pentru o investigare a funcţiilor semnice în operele literare; investigare care poate ajunge la rezultate mai generale decît acelea permise de studiul lingvistic, după cum şi semiologia are un caracter mai general decît lingvistica.

Dar chiar şi în acest scurt interval de elaborare, critica semiologică a putut avansa teze teoretice divergente, pe care e bine să le menţionăm. Cea mai ambiţioasă, fiind de origine logico-filosofică, este aceea care, considerînd semiologia o disciplină unificatoare şi atotcuprinzătoare, priveşte critica literară ca unul din multele obiecte de cercetare posibile. În practică, semiologia, considerată în această perspectivă ca activitate de formulare a unor „modele" epistemologice, ar trebui să furnizeze şi criticii literare „modelele" obiectelor de care ea se ocupă: adică cele ale produselor literare.

Alţii însă, dintr-o perspectivă asemănătoare, dar cu o formulă mai respectuoasă faţă de obişnuitul critic, atribuie semiologiei o funcţie coordonatoare faţă de rezultatele analizelor limbii şi stilului; şi fiindcă aceste analize se desfăşoară la diferite nivele de conţinut şi de expresie ale operei, supunîndu-se normelor (şi, adaug, şi uzanţelor) diferitelor „coduri", semiologia ar trebui să facă posibilă o viziune unitară a rezultatelor la care se ajunge astfel [1].

---

* În textul original — *démarche* (fr.) — *N.T.*

[1] Cf. de ex. U. ECO, *La critica semiologica*, în *I metodi attuali della critica in Italia*, sub îngrijirea lui M. Corti şi C. Segre, Torino, 1970, pp. 369—87.

În ambele concepții predomină obsesia scientizării, refuzul caracterului existențial, polivalent și ambiguu al operei de artă, ca și al originii ei exclusiv private, libere și eliberatoare, poate și previziunea apropiatei dispariții a artei, ce se anticipează deocamdată prin anularea, în fapt, a autorului, redus la statutul de executant, uneori chiar neîndemînatic, al unor „modele" care îl transcend. Însă a doua teză (semiologia ca studiu al nivelelor) ar putea fi chiar acceptată în perspectiva noastră empirică: numai că ea ar primi aici o funcție finală coordonatoare, pe primul loc rămînînd în continuare studiul semnelor și al semnificaților.

S-ar pune, în esență, problema reperării acelui legendar „sistem al sistemelor" al formaliștilor; modelul ce ar trebui conturat ar avea tocmai funcția de a „pune în contact diferitele planuri ale operei, pentru a unifica niște sisteme de forme cu niște sisteme de semnificați" [1]. Ceea ce e bine. Numai să nu se creadă că diversele planuri și diversele sisteme trebuie să constituie un fel de „armonie prestabilită" sau, și mai grav, că această armonie poate fi luată drept criteriu de judecată. Opera de artă se exprimă adesea, tocmai prin contraste sau contradicții, nivelele ei se pot atrage sau pot avea ecou unele în altele, dar pot realiza și o tensionare, pot sugera o criză. [2] Sau pot să se subordoneze și să se supraordoneze după o ierarhie în care o componentă devine „dominantă" și le orientează în jurul ei pe celelalte fără să le asimileze neapărat [3].

Dacă insist atît de mult asupra preeminenței textului, o fac deoarece consider că semiologia nu trebuie să fie

---

[1] U. ECO, *La struttura assente* cit., p. 276; A. J. GREIMAS, *Modelli* cit., p. 128, vorbește de „concomitența poziționlă a schemlor poetice ale expresiei și ale conținutului... mai elevată" (decît în limbajul comun).

[2] Vezi de ex. observațiile din M. CORTI, *Metodi e fantasmi* cit., p. 304, asupra ultimei versiuni a *Arcadiei* [e vorba de romanul pastoral în versuri și proză al lui Jacopo Sannazaro — *N.T.*] ea fiind constituită din „părți sau subsisteme de interacțiuni cam dezarticulate între ele, fiecare avîndu-și propria armonie de raporturi conotative".

[3] Cf. de ex. I. TÎNIANOV, *Avanguardia e tradizione* (1929), Bari, 1968, pp. 23—44; J. MUKAROVSKI, *Standard Language* cit., p. 20.

groparul structuralismului, ba chiar se poate prezenta ca o continuatoare a acestuia și în spațiul criticii. Pericolul ca ea să se sustragă, sub pretextul că investighează semnificații și simboluri, de la acea preliminară și dificilă analiză structurală a textului, este evident. De aceea, cum am mai spus (1.2.), semiologia a fost primită cu atîta entuziasm de cei care de la început respinseseră implicațiile cele mai dificultuoase ale criticii structuraliste. Respectul pentru text este o opțiune responsabilă, care obligă la examinarea lui cu o perseverență neobosită, deoarece îi recunoaște din capul locului o „valoare", pe care apoi analiza o va putea măsura și justifica sau, eventual, nega.

Semiologia completează în revers analiza structuralistă, deoarece recuperează obiectivul esențialmente semic, implicit în analiza structuralistă, însă amenințat să fie sacrificat reliefărilor de ordin gramatical (fonetic și fonologic, morfologic și sintatic). Ea reconstituie deci complementaritatea expresie-semnificat, și chiar veghează cu necesitate — cel puțin în perspectiva propusă aici — ca interpretarea să nu favorizeze niciodată una dintre cele două fețe ale comunicării artistice, lipsindu-se astfel de niște confirmări care au și funcție de control.

4.2. Dacă semiologia s-ar putea concilia cu critica structuralistă, e oricum neîndoios că i-ar lărgi acesteia în mod sensibil posibilitățile. În aplicațiile ei cele mai rigide, critica structuralistă sfîrșea prin a considera orice text luat aparte ca pe un absolut, practic nerelaționabil uici măcar cu alte texte cu care se asemăna în vreun fel, uici, la limită, cu celelalte opere ale autorului studiat. Complicata orchestrare a instrumentelor de analiză risca să-și secătuiască forțele în înregistrarea particularităților unui singur text, de obicei scurt și, cu cît erau mai îmbelșugate rezultatele, cu atît mai dificilă se dovedea delimitarea unor elemente de confruntare cu alte opere.

O optică de tip semiologic propune posibilitatea de regrupare a reliefărilor în raport cu linia de polarizare semnificat-expresie: pertinența faptelor expresive e indi-

cată de funcțiile lor semnificative directe sau indirecte, iar confruntările sînt operate tocmai pe baza asemănărilor de funcție. Astfel de asemănări vor putea fi mai accentuate, în funcție de caz, în direcția semnificaților sau în aceea a structurilor expresive: ceea ce va ajuta la definirea procedeelor de construcție utilizate de scriitori.

Posibilitățile comparative care se deschid astfel sînt atît de tip sincronic, cît și de tip diacronic. Se vor putea compara, într-o aceeași operă sau în opere diferite ale aceluiași autor, „unități" de conținut asemănătoare (funcții analoage sau personaje cu funcție analoagă; situații tipice; metode de prezentare; simboluri recurente și alegorii etc. etc.), se va putea deduce din varietatea execuțiilor expresive repertoriul de procedee aflat la dispoziția scriitorului, modul său de a-l contura în funcție de necesitățile compoziției [1]. De asemenea, se vor putea extinde aceste confruntări la opere contemporane sau anterioare, astfel încît să se identifice inflexiunea precisă a noutății în devierea de la modelele acceptate sau respinse de scriitor.

De asemenea, va fi necesar să fie restudiate primele ciorne, diferitele redactări etc. ale unei anumite opere, deci să i se studieze variantele în căutarea acelei transformări paralele a cuplului expresie-conținut, în care e circumscrisă istoria universului poetic al autorului. Se vor depista astfel punctele unde cele două sisteme poetice în care acest univers s-a realizat treptat prezintă o izo-

---

[1] Ca exemplu, voi indica două abordări de o utilă convergență — *„Gli orecchini"* cit., de D. S. AVALLE, unde simboluri și imagini ale unei singure poezii lirice sînt ilustrate printr-o analiză completă a evoluției fiecărui simbol sau imagine din poeziile precedente ale lui Montale; și *Sistema e strutture nelle „Soledades" de A. Machado* de C. Segre în volumul de față [nereprodus în selecția prezentei culegeri, deoarece problematica studiului citat e aproximativ aceeași cu cea din cap. *Structurile implicante* ale prezentului volum — *N.T.*] unde se analizează în dezvoltarea sa internă un singur simbol (cu simbolurile ce gravitează în jurul lui) dintr-un întreg volum liric. În primul caz se pornește de la text pentru a se ajunge la semnificanți, în cel de al doilea se pornește de la semnificanți pentru a se ajunge la execuția lor poetică.

morfie mai sensibilă și deci pot fi comparate cu un profit mai mare. Progresul e evident atît față de acele confruntări pur tematice, ce fac abstracție de domeniul expresiv (lingvistic și stilistic) pe care orice temă îl poartă cu ea, cît și față de niște confruntări izolate de variante textuale, care în acest caz ar fi raportate la idiolectul autorului, sau la limba literară a timpului, tăindu-și legăturile cu structurile semiologice atît de complexe.

4.3. Acestea sînt simple specificări; dar se conturează deja cum anume posibilitățile de investigare critică deschid spații luminoase și vii după asceza structuralistă inițială și necesară. Concluzia implicită, pe care e timpul s-o explicităm, este că structurile semiologice identificate, după procedeul care dă cele mai multe garanții, printr-o analiză a limbajului, se află în contact cu structurile așa-ziselor „serii" afine, cum le numește Tînianov: cu idealurile, cultura, societatea.

Aceasta este o problemă fundamentală, poate principala problemă a cercetării literare; dar e și o problemă la care soluțiile propuse au fost pînă acum, și poate vor rămîne și în viitor, nesatisfăcătoare. După părerea mea, ele nici nu pot să nu fie astfel, tocmai pentru că necesitatea urgentă a unei soluții provoca (și provoacă în continuare) pendularea pe numeroase punți teoretice care sînt departe de a fi bine conturate. Iar prezența inevitabilă a chestiunii, aproape teologice, a determinismului și a libertății complică și mai mult lucrurile.

Ipoteza omologiei dintre structuri individuale și structuri istorice este un proiect care acordă privilegiu elementului colectiv față de trăsăturile particulare ale autorilor individuali. Apare constrîngerea de a i se da valoare de axiomă și se predetermină direcția cercetării fie către niște rezultate inevitabil banale, fie, dacă acestea nu satisfac, către inventarea de interpretări sofisticate și paralelisme forțate.

Or, structurile semiologice ne conduc tocmai către centrul care coordonează, pe de o parte niște tradiții

(sau inovații) lingvistice, stilistice, tematice, tehnice în general, iar pe de alta niște articulări fundamentale ale „universurilor fantastice". Acest centru de coordonare ține *de autor*, chiar dacă nu e *autorul*; prin aceasta el e în contact cu intențiile, nu numai ale literaturii, ci ale întregii vieți a timpului său — dar este și condiționat de ele, așa cum orice individ e condiționat de societatea căreia îi aparține.

Condiționarea nu este niciodată complet acceptată sau respinsă deoarece orice acceptare se modulează și se manifestă, totuși, în funcție de niște înclinații, sau instincte particulare, iar la rîndul său, orice refuz voluntar cu greu reușește să opună o împotrivire totală, care ar fi o evaziune față de timp. Mai mult, există acceptări la un anumit nivel, compensate și contracarate de refuzuri la un alt nivel, și așa mai departe, cu o cazuistică inepuizabilă. Or, tocmai acest joc de acceptări, modificări, refuzuri și compensări reciproce sînt reprezentate de structurile semiologice; ele ar putea face ca vechiul vis de a integra un autor în istorie să devină realitate.

Această integrare nu trebuie să privească numai spre trecut, ci și spre viitor. Desigur, se întîmplă uneori ca o operă literară să aibă o influență directă asupra aspirațiilor unei epoci, prin caracterul imediat al propunerilor sau sugestiilor sale la nivelul *praxis*-ului. Dar aceste cazuri particulare, adesea favorizate de motive extrinseci sînt mai puțin importante metodologic decît faptul că unele opere sau unele curente literare au reușit și reușesc să modifice înseși perspectivele în care este percepută și încadrată (de către ceilalți scriitori, și nu numai de ei) contemporaneitatea; nu există probabil nici o operă de valoare care să nu fi avut mai mult sau mai puțin, astfel de efecte. Așadar structurilor semiologice ale unei opere le este inerentă posibilitatea de a-și lăsa amprenta asupra mentalității epocii respective (sau, dacă vrem, asupra structurilor ideologice colective). Și nu e sigur că sfera

verbului „a da" este, sau va fi întotdeauna, mai largă decît a lui „a avea". *

4.4. Şi iată că am ajuns la autor: acel straniu personaj care pentru critica biografică, dar şi pentru o anume critică psihologică, deloc de disprețuit, este adevăratul obiectiv al cercetării, iar operele servesc la apropierea de el, pînă la acel mult dorit grad de comunicare simpatetică; şi pe care, dimpotrivă, unele curente moderne îl licențiază scurt, mulțumite că au sub ochi „produsele" sale, deja desprinse de el, emancipate şi autonome.

Critica semiologică este firește mai aproape de a doua poziție decît de prima: de preocupările şi sentimentele scriitorului nu-i pasă cîtuşi de puțin, afară numai dacă ele n-au influențat cumva trăsăturile structurilor sale semiologice şi nu au vreo legătură cu acestea. Preocupări şi sentimente pot fi deci utilizate numai ca puncte de referință externe, şi ținînd cont de faptul că ele sînt străine materialului de cercetat.

Cu toate acestea, poziția semiologică constituie, mi se pare, o utilă trimitere la funcția determinantă a autorului ca emitent al mesajului literar. Dacă opera are un conținut semiologic, e pentru că autorul i-a dat o anumită conformație, s-a exprimat prin intermediul ei. Autorul, ca prim pol al circuitului comunicării, este făuritorul şi garantul funcției semnificative a operei. Nu numai atît; autorul este puntea de legătură dintre acele uzanțe, lingvistice şi stilistice, „scrituri", „coduri" etc. la care a ajuns, desigur, pe o cale originală şi interpretarea noastră; dacă opera este într-o anumită măsură inteligibilă, aceasta se întîmplă datorită comuniunii de coduri dintre autor şi cititor.

---

* Aluzie la coloanele din dicționare ale celor două verbe; într-adevăr, verbul „a da" prezintă, în majoritatea limbilor de circulație, o arie semantică mai largă decît „a avea". Aici Segre preconizează un raport de echivalență între influența operei asupra contemporaneității ei (ceea ce opera „dă") şi valoarea ei intrinsecă (ceea ce ea „are"). *N.T.*

Desigur, circuitul comunicării se prezintă, în cazul nostru, într-un mod cu totul particular. Mai întîi de toate (2.1., *c*) există labilitatea, dacă nu chiar lipsa unei situații care să-i unească solid între ei, pe emitent și pe receptor, apoi imposibilitatea unui dialog care să controleze și să rectifice modalitățile de decodificare. S-ar putea spune că succesiunea emitent-mesaj-receptor rămîne fracționată în două segmente aproape autonome, respectiv emitent-mesaj fiind primul, iar mesaj-receptor al doilea.

În segmentul emitent-mesaj se dezvoltă o primă proliferare de semnificați, în sensul că mesajul (opera) poate ieși cu mult mai bogat semantic în ansamblul său față de intențiile comunicative ale scriitorului. Impulsul ce stă la baza unei creații literare (inspirația, cum se zicea odată) se manifestă printr-un complex de acte de semnificare în care se depozitează impulsuri secundare (sau considerate în mod greșit ca atare) care încet-încet ajung să constituie o rețea semantică ce-și integrează sau poate chiar să disloce impulsul de bază din centrul de gravitate. În plus, polisemia proprie a oricărui cuvînt din orice limbă posedă o sporire intrinsecă într-un text literar, fiind blocată numai în parte de funcția selectivă pe care orice element al discursului o exercită asupra celorlalte.

Alte noi semnificații se nasc atunci cînd mesajul este interpretat pornind de la țesătura sa verbală: respectiv cînd acționează cuplul mesaj-receptor [1]. Receptorul (cititorul) e predispus de înclinațiile sale, de ambianță etc. etc. să filtreze datele mesajului sacrificîndu-le pe unele și amplificînd altele. În plus, natura fizică (grafică, fonică) a mesajului însuși poate prezenta fenomene relaționabile, și deci interpretabile a căror origine este sau poate fi întîmplătoare.

E vorba de fenomene foarte cunoscute atît în teoria informației, cît și în practica și istoria criticii. E trivială noțiunea tendențiozității voluntare sau involuntare, a

[1] Cf. P. ZUMTHOR, *Testo e cultura* cit.

oricărei interpretări; şi e o experienţă frustrantă pentru orice critic teama de a se fi suprapus autorului, de a fi lăsat să-i scape trăsăturile cele mai caracteristice ale unei opere pentru a da privilegiu altora, poate secundare. Ceea ce contează în acest caz nu e oricum obiectivitatea sau caracterul definitiv al rezultatelor, lucruri irealizabile, din cîte s-au spus mai sus, ci conştiinţa acestei situaţii de fond (cu corectivele parţiale pe care o astfel de conştiinţă le poate furniza), şi mai ales angajarea totală *faţă de* mesaj.

O analiză temerară, exhaustivă, a mesajului poate pe de o parte să culeagă avantaje din confruntarea intenţiilor, dacă acestea sînt cunoscute, cu rezultatul, cu condiţia ca primele să nu fie favorizate în dauna celui de al doilea; pe de alta, poate exclude unele interpretări impresioniste şi, deci, măcar poate reduce, dacă nu elimina, factorii de perturbare care provin de la însuşi receptorul. „Codul" lingvistic al autorului se poate reconstitui numai cu aproximaţie, dar limitele acestei aproximaţii sînt reductibile printr-o analiză aprofundată.

Nu trebuie inclus însă printre factorii deformanţi sporul de semnificaţie pe care timpul îl conferă structurilor mesajului. Exprimîndu-ne în termeni didactici, acest fenomen constituie transformarea unei infinite potenţialităţi în act; astfel se va putea afirma că timpul lărgeşte fără încetare marginile realităţii, deci şi pe ale celei literare. De aceea se poate spune că un criteriu al marii arte este tocmai capacitatea ei de a se adresa atîtor generaţii, de a se revela cu ajutorul timpului. Însă aceasta nu înseamnă că structurile semiologice ale operei de artă se transformă; observatorul e acela care percepe noi raporturi, noi aspecte, în cuprinsul unei serii de puncte de vedere care se poate considera inepuizabilă [1].

---

[1] G. BOAS, *A Primer for Critics*, Baltimore, 1937, p. 36, vorbeşte de „polivalenţa" operei de artă; structuraliştii ruşi recurg la conceptul de „entropie"; cf. I. LOTMAN, *Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica* cit.

Criticul nu este pus deci în fața unei răscruci, între o lectură de violentare, în care opera e un pretext pentru interpretarea sa, iar receptorul se substituie emitentului și lectura filologică, în care despre operă trebuie spus numai ceea ce a voit emitentul. Criticul trebuie mai presus de orice să pătrundă cu îndrăzneală printre structurile operei și să surprindă semnificații pe care le propun ele. Efortul său va fi acela de a atenua orice fenomen de „perturbare" în înțelegere; el va trebui să fie conștient că mai exaltante descoperiri îi rezervă ascultarea atentă a mesajului mereu viu emis de structurile semiologice ale unei opere, decît efuziunile fanteziei sale personale de cititor.

Așa cum fundamentele semiologice ale operei sînt o condiție a inteligibilității ei (care este, astfel, foarte redusă atunci cînd ele se bazează pe niște coduri parțial supuse perimării sau proprii altor civilizații), tot astfel acțiunea operei se dezvoltă mai ales în structurile semiologice ale civilizației care o receptează. A căuta incidența operei în practica imediată a consumatorilor ei, înseamnă a nu-i înțelege natura, înseamnă în realitate a o sărăci. Dacă opera de artă e artă cu adevărat, ea dăruie un aport cognitiv care se repercutează amplu în modul de a vedea realitatea; ea e literalmente vorbind, „răscolitoare". Prin cititorii săi, ea dă structurilor semiologice ale unei civilizații un impuls care le poate transforma în mod decisiv. Aici se află funcția revoluționară a artei, și e vorba de o funcție permanentă și victorioasă.

II.
STRUCTURILE ȘI TIMPUL

ANALIZA POVESTIRII. LOGICĂ NARATIVĂ ŞI TIMP

Analiza naraţiunii şi semiotica

0.1. Caracterele tipografice care traversează în rînduri paralele paginile unei cărţi ar atinge, puse în linie dreaptă o lungime de sute de metri, uneori de cîţiva kilometri. Dacă textul e de tip narativ, lectura pare să consiste pur şi simplu în a identifica de-a lungul acestei linii, cuvintele şi frazele cărora caracterele tipo le sînt semne şi în a le înţelege. Firește, oricît ar fi lectura de delectabilă, operaţiile ce trebuie îndeplinite nu sînt aşa de elementare cum par, iar cercetările din ultimele decenii au arătat principalele motive ale acestui fapt.

Într-un text se suprapun, aproape se stratifică chiar, semnificanţi şi semnificaţi. Orice cuvînt e compus din litere (semnificanţi) ce simbolizează grupuri de foneme (semnificaţi), acestea, constituind împreună semnificantul (conceptual); apoi, grupurile de cuvinte închise între două semne de punctuaţie, sau între început şi primul punct, sînt semnificantul unui semnificat sintetic (frastic) la rîndul lor, şi grupurile de fraze sînt semnificanţii unui semnificat (narativ), şi abia trecînd de frontierele frazei se ajunge (parcă) în acea terra incognita a narativităţii (obiect de studiu al naratologiei).

În linii generale naraţiunea poate fi văzută sub cel puţin două aspecte: 1) cel discursiv, în esenţă naraţiunea însăşi, considerată ca semnificant; 2) conţinutul, adică semnificatul naraţiunii. Această dichotomie pare să se reflecte în cuplul de opoziţii subiect *(siujet)* şi *fabula*, propus de formaliştii ruşi, sau în cuplul *plot* şi *story* din engleză, *discours* şi *histoire* adoptat de Todorov [1], *récit* şi *histoire* la Genette, [2] sau *récit raccontant* şi *récit raconté*

---

[1] Tz. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications", nr. 8, cit., pp. 125—51, cf. p. 231.

[2] G. GENETTE, *Figures III*, Paris 1972, p. 72.

la Bremond [1]. Nesiguranţa terminologică, sporită şi de termenul intrat în uz « analyse du récit » pentru „analiza *fabulei*", depinde de faptul că dichotomia respectivă este insuficientă pentru a da cont de domeniul cercetat: subiect şi *fabula* sînt în realitate (1.1.) două moduri de reprezentare ale conţinutului unei naraţiuni, însă e nevoie de un alt termen pentru a-i indica aspectul semnificant. De aceea, aş adopta, cel puţin cu titlu de început, o schemă tripartită: *discurs* (textul narativ semnificant); *subiect* (conţinutul textului în chiar ordinea în care este prezentat); *fabula* (conţinutul, sau elementele sale cardinale, reaşezate într-o ordine logică şi cronologică).

Paginile ce urmează aspiră să fie o panoramă critică a principalelor tentative de analiză a povestirii. Ele au luat naştere din încrederea în utilitatea acestor cercetări, dar şi din experienţa unor anumite aporii sau chiar a unor limite insurmontabile implicate în acest tip de abordare, şi de care e bine să nu ne ascundem şi să nu le ascundem. Entuziasmul cu care se propun noi procedee de analiză sau cu care se aplică şi adesea se contaminează cele intrate în uz (vremurile noastre fiind cele ale epigonismului şi eclectismului), a făcut să fie neglijată pînă acum această meditaţie asupra fundamentelor teoretice; alţii, şi mai grav, au preferat să opună un dogmatic *fin de non recevoir*.*

E aici un echivoc generalizat de care vreau să mă eliberez imediat. Discurs şi *fabula* (sau şi subiect) par să se adapteze perfect la acea imagine, devenită inexorabilă, a nivelelor: nivel superficial — discursul, nivel profund — *fabula*. (sau, la o profunzime şi mai mare, mai întîi subiectul şi apoi *fabula*). Sînt imagini luate din lingvistica chomskiană ca şi aceea, simetrică şi nu mai puţin frecventă, care consideră discursul ca fiind *generat* de subiect, iar pe acesta *generat* de *fabula*. Nu-i rău că se vorbeşte de nivele; chiar dacă aceste nivele se înmulţesc curînd, şi se bagă de seamă că ar fi mai bine să fie considerate ca nişte secţionări

[1] C. BREMOND, *Logique du récit*, Paris, 1973, n. 1, p. 321.
* *Refuz* (fr.)

ideale, fără să implice niște măsuri de profunzime. [1] În schimb e riscant să se vorbească în termeni de structură generativă, tocmai din cauza prea marcatului element genetic pe care aceasta îl comportă.

Nu e corect să concepem discursul ca pe o dezvoltare (prin amplificare și adăugare de amănunte) a așa-zisului „nivel profund", să zicem, al subiectului, deoarece subiectul nu preexistă discursului decît, poate, ca proiect inform și menit unor continue remanieri: subiectul își atinge stabilitatea numai în momentul în care opera este încheiată ca construcție lingvistică. Expresie și conținut sînt două fețe ale aceluiași obiect ca și semnificant și semnificat în termeni saussurieni: e util să-i distingem, dar e imposibil să-i separăm. Ca dovadă, putem încerca să ne imaginăm niște „reguli de transformare" care să explice trecerea de la o structură narativă profundă la un discurs narativ: proiect care, abordabil poate într-un studiu fenomenologic al raporturilor dintre subiect și *fabula* (nu ar putea fi vorba însă, decît de niște scheme sau tradiții de expunere), devine absurd dacă ne propunem să ajungem pînă la suprafață, adică pînă la discurs, cu toate elementele sale lexicale și stilistice.

Termeni ca nivele și generare rămîn deci două metafore și apar, ca atare, dar numai dacă sînt declarate ca atare, foarte lesne de acceptat. Și mai bine ar fi dacă prin *generare*, s-ar indica și o urmă de creativitate, de libertate

---

[1] Foarte bună descrierea propusă de I. LOTMAN, *Struktura hudojestvennogo teksta*, Moscova, 1970; „o structură de relații nu e o sumă de detalii materiale, ci un ghid de raporturi, care este elementar în opera de artă și constituie temelia acesteia, realitatea ei. Însă acest ghid e structurat nu ca o ierarhie cu multe planuri fără intersectări interne, ci ca o structură complexă de substructuri ce se intersectează reciproc cu intenții reiterate ale cutărui sau cutărui element în diferite contexte constructive. Tocmai aceste intersectări constituie „realitatea" textului artistic, polimorfismul său material, care respinge bizara lipsă de sistem a lumii înconjurătoare printr-o așa de mare verosimilitate, încît în cititorul neavizat se naște iluzia, credința în identitatea acestui fapt întîmplător, a acestei individualități irepetabile a textului artistic și proprietățile realității reprezentate." Pentru referirile următoare la gramatica transformațională, cf. N. RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972, p. 199.

inventivă, cu atît mai frapantă din moment ce cartea, definitivă în ansamblu şi în toate frazele ei, e fixată *ne varietur* la expresia ei discursivă, mecanism perfect şi pentru totdeauna imobil. Emitentul nu ne vorbeşte, el *ne-a vorbit;* libertatea ne rămîne numai nouă, receptorilor, de a înţelege şi a interpreta mereu mai profund. Noi sîntem aceia care continuăm să parcurgem spaţiile dintre suprafaţă şi celelalte nivele (presupuse), noi imaginăm traiectele cele mai elaborate între diferitele structuri din şi în text.

0.2. Rămîne totuşi ca o investigare de acest fel să pătrundă complet în cadrele semioticii literare. Un text (în cazul nostru, narativ) e un ansamblu de semne ale căror regrupări din ce în ce mai largi — ce se pot obţine prin procedee nu prea bine precizate, însă nu întîmplătoare şi nici infinite ca număr — îndeplinesc, la rîndul lor, funcţia de semne. Legile de coeziune ale acestor complexe de semne (termen pe care-l prefer aceluia de *macrosemn* pentru că indică posibilitatea, cel puţin teoretică, a descompunerii şi a substituţiei (componentelor lui) sînt în parte lingvistice — lingvistica tradiţională, pînă la Chomsky inclusiv, fiind valabilă pentru fraze, iar aşanumita Textlingvistik, şi pentru dimensiuni mult mai mari (cel puţin ca proiect) —, iar în parte se referă la reguli de semnificare non-lingvistice care rămîn de definit.

Încadrînd în aria aleasă pentru prezenta cercetare discursul, subiectul şi *fabula*, se poate spune că în porţiunea cuprinsă între discurs şi subiect funcţionează întotdeauna legi de semnificare de tip lingvistic: cele ce guvernează perceptibilitatea semnificaţilor frastici şi transfrastici (de exemplu, ai unei secvenţe sau episod). Dar între subiect şi *fabula* legile de semnificare sînt mult mai greu de precizat, fiind vorba nu de nişte raporturi între semnificanţi şi semnificaţi, ci între semnificaţi diferit articulaţi chiar dacă, cel puţin ca arie de pertinenţă, au aceeaşi extindere. Ceea ce se poate spune deocamdată este că „competenţa" noastră în conceperea sau înţelegerea unei povestiri demon-

strează existența unui repertoriu și a unor posibilități de combinare a unor semnificați narativi comunicabili. Naratologia se angajează în misiunea atît de temerară de a schița acest repertoriu și a descrie aceste posibilități.

Cum se va vedea imediat, deosebirea principală dintre *fabula* și subiect constă în faptul că prima respectă cronologia (fie ea și fantastică) a evenimentelor, în schimb al doilea le menține în ordinea în care le-a descris scriitorul.

Timpul, ca ordine de succesiune ireversibilă, este deci elementul discriminant de bază dintre feluritele moduri de înlănțuire a evenimentelor: un fel de „metru etalon" ideal. Pe de altă parte lectura însăși se desfășoară în timp (tot în aceeași ordine de succesiune ireversibilă, excluzînd eventualitatea, lipsită de interes teoretic, că cititorul recitește cîteva fragmente înainte de a trece mai departe); și se formează o împletire destul de complexă între timpul de lectură (sau timpul discursului), timpul subiectului și timpul fabulei [1]. În fine, numai în dimensiunea temporală se semnalează, și mai ales funcționează, fenomenele de recursivitate, fundamentale nu numai pentru efectele expresive, stilistice (mă gîndesc la îndreptățita tenacitate în studierea paralelismelor) [2], dar și pentru cele comunicative și, mai ales, narative (recursivitatea întărește identitatea de locuri, personaje, întîmplări; ea încadrează faptele într-o curbă de tonalități și atmosfere; ea conturează osaturile semiotice ale unei povestiri). De aceea, problema timpului va domina și va da (sper) unitate acestui capitol introductiv și multora dintre cele următoare.

Iar dacă cititorul neatins de miopie va fi cuprins de uimire la faptul că studiile asupra narațiunii se dezvoltă

[1] Vom vedea că lucrurile devin și mai complicate datorită faptului că timpul de lectură e progresiv, dar nu și uniform (2.1).

[2] Bibliografie foarte vastă; amintesc numai pe LEVIN, *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, 1962, W. A. KOCH, *Recurrence and a Three-Modal Approach to Poetry*, The Hague, 1966, R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale* cit., pp. 234—79, I. M. LOTMAN, *Struktura* cit., pp. 131—97.

tocmai acum, cînd romanul (viu, mort sau muribund) este tot mai puțin narare de fapte și încă și mai puțin, de aventuri, va putea să considere, după bunul său plac aceste cercetări, fie ca pe un inventar de lichidare, fie invers, ca pe o confirmare a nevoii umane nestăpînite de a fabula și de a povesti.

Subiect, fabulă și model narativ

1.1. La început (trebuie să existe, prin convenție, un început) poate fi pus Veselovski. Erlich scria [1] că „analiza morfologică formalistă a profitat nu puțin de pe urmele distincției introduse de Veselovski în a sa *Poetică* a tramelor rămasă neterminată, între „motiv", ca unitate de măsură narativă, și „tramă" sau grup de motive diferite". Îl citează de fapt și Șklovski: „Prin *motiv* eu înțeleg cea mai simplă unitate narativă care, sub formă de imagine, corespunde feluritelor trebuințe ale intelectului primitiv sau unor observații cotidiene [...] Prin *tramă* înțeleg o acumulare de situații (sau motive) diferite". [2]

Dacă însă luăm seama la ce anume înțelege Veselovski prin *motiv*, observăm că el se referă la două categorii de lucruri foarte diferite: 1) la așa-zisele *légendes des origines;* reprezentarea soarelui ca un ochi; ideea că soarele și luna sînt frate și soră sau soț și soție; miturile răsăririi și asfințirii soarelui, ale petelor solare, ale eclipselor de soare și de lună ș.a.m.d. 2) la niște situații de viață: răpirea miresei (obicei țărănesc de nuntă), ospățul de adio (în basme) și alte obiceiuri asemănătoare". [3]

Schițările lui Veselovski sînt aprofundate mai ales de Șklovski și Tomașevski. Șklovski, în *Literatura i kinematograf*, Berlin 1923 [4] și apoi în *O teorii prozî* instituie o opoziție între tramă (sau subiect) și *fabula:* „Conceptul

[1] V. ERLICH, *Russian Formalism*, The Hague, 1954, p. 259.
[2] V. B. ȘKLOVSKI, *Una teoria della prosa* cit., p. 34.
[3] *Ibid.*
[4] V. ERLICH, *Russian Formalism* cit., p. 260.

de tramă este foarte adesea confundat cu acela de prezentare a evenimentelor, cu aceea ce aș numi convențional *fabula*. În realitate *fabula* este numai materialul pentru a da formă tramei. Trama lui *Evgheni Oneghin*, de exemplu, nu este legătura de dragoste dintre Oneghin și Tatiana, ci o elaborare a acestei *fabula*, obținută prin introducerea unor digresiuni care o întrerup"[1]. Trebuie adăugată la aceasta și definiția *fabulei* dată de Tomașevski[2]: „Tema unei opere cu *fabulă* reprezintă un sistem mai mult sau mai puțin unitar de evenimente derivînd unul dintr-altul, legîndu-se unul de altul. Totalitatea acestor evenimente în raporturile lor interne reciproce este chiar ceea ce numim *fabula*"; și aceea a subiectului: „distribuirea în formă de construcție estetică a evenimentelor operei se cheamă *subiect*"[3].

Îmbinînd cele două definiții, deducem că *fabula* este sistemul de fapte, în ordinea lor temporală și cauzală, folosit ca material de scriitor, care îl expune într-o ordine artificial-artistică, ce constituie trama. Veselovski însă punea în opoziție simplul și compusul (opunea motivul tramei), după ce regrupase ca elemente simple motivele, nedefinite însă univoc. În termeni veselovskieni, ar trebui să se spună că *fabula* este sistemul de conexiuni logice și cronologice al motivelor de tipul 2, în timp ce *trama* e manipularea lor literară.

Opoziția *fabulă/tramă* e un sensibil pas înainte față de Veselovski. Șklovski și Tomașevski au delimitat în mod genial două linii sintagmatice concomitente, dintre care una, *fabula*, joacă rol de dublură neutră folosită cu ingeniozitate pentru a releva, prin contrast, procedeele de compoziție puse în funcțiune de către scriitori.

În legătură cu procedeele de compoziție (deci cu subiectele) se știe cîtă atenție și inventivitate au depus Șklovski

---

[1] Cf. V. B. ȘKLOVSKI, *O teorii prozi* cit., p. 178 (cap. datează din 1921)

[2] B. V. TOMAȘEVSKI, *Siujetnoe postroenie*, în Volum colectiv, *Teoria literaturî. Poetika*, Moscova—Leningrad, 1925, pp. 131—65.

[3] *Ibid.*

şi Eichenbaum. Mai puţin a fost însă aprofundată de ei, chestiunea elementelor minimale care alcătuiesc *fabula*, adică a acelora pe care Veselovski le numea *motive*. Observaţii pătrunzătoare face însă Tomaşevski, care indică cerinţa de a se ajunge la nişte elemente indecompozabile: „Procedînd la această descompunere a operei în fracţiuni tematice, ajungem în fine la porţiuni *ce nu se mai pot descompune* ulterior, ele constituind părţile minime de material tematic: « S-a lăsat seara », « Raskolnikov a ucis-o pe bătrînă », « Eroul a murit », « S-a primit o scrisoare », etc. Tema unei părticele indivizibile este numită *motiv*, iar în practică orice propoziţie posedă un motiv propriu." [1] Şi continuă astfel: „Motivele, combinîndu-se între ele, formează structura tematică a operei; din acest punct de vedere, *fabula* e constituită din totalitatea motivelor în raporturile lor logice cauzal-temporale, în timp ce subiectul este totalitatea acelorași motive, în succesiunea şi în raporturile cu care sînt ele redate în operă" [2].

Tomaşevski notează cu exactitate că motivele lui Veselovski (mai ales cele de la nr. 1, aş preciza eu) sînt cu totul altceva, „nu... nişte entităţi « nedecompozabile », ci doar... entităţi care nu s-au descompus istoriceşte, care şi-au conservat propria unitate, chiar dacă au migrat de la o operă la alta" [3]. S-ar putea observa că termenul de *motiv* se potriveşte mai bine la întrebuinţarea pe care i-o dă Veselovski, alături de alţi folcloriști, decît la cea dată de Tomaşevski; însă important e esenţialul,

Tomaşevski face ulterior chiar un pas înainte, distingînd între *motive unite*, „care nu se pot omite" şi *motive libere*, „eliminabile fără pagubă pentru integritatea coneXiunii cauzal-temporale a evenimentelor" [4], între *motive dinamice*, „care transformă o situaţie", şi *motive statice*, „care nu provoacă nici o schimbare" [5], şi precizînd că

[1] *Ibid.*, pp. 314—15; cursivele autorului.
[2] *Ibid.*, p. 315.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 316.
[5] *Ibid.*, p. 317.

pentru *fabulă* au relevanță numai motivele unite; pentru subiect însă, de multe ori tocmai motivele libere [„digresiunile"] au funcțiile cele mai importante, determinînd structurile operei [1], și că „motivele dinamice sînt elementele motorii centrale ale *fabulei*; în organizarea subiectului, însă, pot fi puse în prim plan motivele statice" [2]. Tomașevski a văzut deci că între elementele *fabulei* există raporturi de necesitate, în timp ce între cele ale *subiectului* rețeaua de raporturi e mai amplă și mai bogată în variațiuni.

1.2. În această categorie de cercetări, contribuția lui Propp trebuie considerată decisivă. *Motivele*, în formularea lui Tomașevski („părticele nedecompozabile"), își găsesc un termen și o definiție mult mai riguroase: „Prin funcție înțelegem acțiunea săvîrșită de un personaj, determinată din punct de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea evenimentelor" [3]; la care se poate adăuga clarificarea următoare: „Dacă am voi să numim schema mea model, acest model reproduce toate elementele constructive (constante) ale basmului, lăsînd de o parte elementele non-constructive (variabile)" [4].

În sistemul lui Propp personajele fac parte dintre variabile: aceeași funcție este adesea îndeplinită de personaje diferite, cu atribute diferite. Deci nu personaje ce îndeplinesc funcții, ci funcții *ale* personajelor, Cît despre funcția ca atare, definirea ei e posibilă numai în raport „cu locul pe care-l ocupă în desfășurarea narațiunii" [5]: „ceea ce trebuie luat în considerare este semnificația unei anumite funcții în succesiunea narativă" [6].

Așadar nimic mai puțin empiric decît procedura proppiană: Propp și-a alcătuit un *corpus* precis (basmele

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 318.
[3] PROPP, 1928, cit., p. 27.
[4] PROPP, 1966, cit., p. 219.
[5] PROPP, 1928, cit., p. 27.
[6] *Ibid.*

50—150 din culegerea lui Afanasiev), deci un sistem închis, şi i-a definit elementele ţinînd cont de sistemul în totalitatea lui: semnificatul funcţiilor este valoarea lor paradigmatică şi sintagmatică. Valoare paradigmatică: în toate basmele acestui *corpus* sînt prezentate anumite momente peste care nu se poate trece (interdicţie, încălcarea interdicţiei, probă, cucerirea ajutorului năzdrăvan etc.); tocmai pe baza acestei constatări generale se poate face abstracţie de diferitele moduri în care aceste funcţii sînt îndeplinite, şi de cine. Valoare sintagmatică: existînd o direcţie cauzal-temporală a funcţiilor, acţiuni aparent identice pot fi clarificate numai în raport cu funcţiile ce le corespund: „acţiunea nu va putea fi determinată fără referire la locul pe care ea îl ocupă în desfăşurarea naraţiunii" [1]; „putem să ne încredem întotdeauna în principiul determinării funcţiei *după consecinţele* ei. Dacă după ducerea la bun sfîrşit a unei misiuni urmează dobîndirea ajutorului năzdrăvan, înseamnă că e vorba de supunerea la probă de către donator; dacă însă întîlnim cucerirea logodnicei şi nunta, vom avea încercarea cea grea" [2].

Pe această bază, Propp a fost în măsură nu numai să precizeze şi mai mult raporturile dintre compoziţie, sau model narativ, şi *subiect*, dar şi să scoată în evidenţă substanţa lor semiotică: „vom putea numi *structură* a basmului, îmbinarea dintre subiect şi compoziţie. Ea nu are existenţă reală, în aceeaşi măsură în care în lumea obiectelor nu există acele concepte generale care se găsesc numai în conştiinţa omului. Însă tocmai datorită acestor concepte generale cunoaştem lumea, îi descoperim legile şi învăţăm să o guvernăm" [3].

Propp e foarte explicit în precizarea limitelor analizei sale: atît faţă de alte tipuri de basme, cît şi, mai ales, faţă de producţia diegetică de altă natură, cum este cea literară. Numai din motive editoriale, arată el, cartea sa nu poartă titlul, mai potrivit, de *Morfologia basmului fan-*

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 72.
[3] PROPP, 1966, cit., p. 217.

tastic [1], și adaugă: „metoda e largă, în schimb concluziile sînt valabile numai pentru acel tip determinat de narativă folclorică în analiza căreia ele își au sursa" [2]. În fine, el este primul care exclude posibilitatea ca cele 31 de funcții fundamentale delimitate de el, și ordinea lor de succesiune, să poată fi menținute integral într-un domeniu care să iasă din limitele *corpus*-ului ales (și care a fost ales tocmai pentru caracterul său compact); ar fi de ajuns să se determine, într-un *corpus* diferit sau mai amplu, alte cîteva funcții sau diferențe de succesiune, pentru ca abandonarea schemei lui Propp să se impună de la sine. Combinatoria paradigmatică și sintagmatică ce fixează funcțiile într-un sistem închis ar trebui să cedeze locul unei alte combinatorii, odată ce am deschis sistemul. Aceasta este prima lecție, după mine pozitivă, a lui Propp.

A doua lecție privește literatura. Nu aș insista prea mult asupra adevărului evident al unor fraze ca aceasta: „[Metodele noastre] sînt posibile și utile acolo unde ne găsim în fața unei repetări la scară mare, așa cum se întîmplă în limbă sau în folclor. Dar cînd arta devine cîmpul de acțiune al unui geniu irepetabil, folosirea metodelor exacte va da rezultate pozitive numai dacă studierea elementelor repetabile va fi însoțită de studierea a ceea ce este unic, lucru la care noi privim pînă acum ca la manifestarea unui miracol incognoscibil" [3].

Mi se pare mult mai important ceea ce spune Propp despre motivări („prin motivări înțelegem atît mobilurile cît și scopurile care determină diversele intervenții ale personajelor. *Ele conferă uneori poveștii o coloratură și o eficacitate aparte*, dar reprezintă totuși componentele ei cele mai instabile și mai inconstante și sînt dealtfel cu mult mai puțin clare și definite decît funcțiile și decît elementele de legătură") [4] și despre atributele personajelor

[1] *Ibid.*, p. 208 [Titlul este cel devenit de acum celebru, de *Morfologia basmului — N.T.*].
[2] *Ibid.*, p. 209.
[3] *Ibid.*, p. 227.
[4] PROPP, 1928, cit., pp. 80—81; cursivele noastre.

(„Prin atribute înţelegem ansamblul tuturor caracteristicilor exterioare ale personajelor: vîrstă, sex, condiţie, înfăţişarea cu aspectele ei particulare etc. *Atributele sînt acelea care conferă poveştii vioiciunea, frumuseţea şi farmecul ei*") [1].

Propp are o atitudine diferită faţă de motivări şi faţă de atribute: primele sînt indicate în mod anecdotic şi considerate, în raport cu funcţiile, ca nedeterminante; în schimb pentru celelalte Propp declară că poate redacta (ba chiar a şi redactat) nişte tabele, că le-ar fi grupat într-un sistem, fie el şi secundar faţă de acela al funcţiilor. Mai mult, spune Propp, „analiza atributelor face posibilă *interpretarea* ştiinţifică a poveştii" [2].

Ceea ce importă aici, e să reţinem cît de exact a distins Propp între elementele funcţionale, adică cele care dirijează construcţia povestirii, şi elementele poate chiar mai importante din alt punct de vedere, însă nu pertinente pentru definirea ei. Dacă acest lucru e valabil pentru basme, va fi de o mie de ori mai valabil pentru o operă literară, în care acţiunile sînt adesea numai ilustrarea, sau cel mult consecinţa, unor motivări şi atribute asupra cărora se concentrează fabulaţia artistică. Rigoarea în definirea a ceea ce este modelul narativ serveşte şi pentru a pune în relief, *la modul negativ*, ceea ce el nu este, adică ceea ce sacrifică *acest* tip de analiză, lăsînd în grija altor analize orientate în alt fel. Chestiunea dacă elementele non-funcţionale pot fi însă altfel investite cu o funcţionalitate la alt nivel, sau dacă ele constituie doar nişte elegante ornamente incontrolabile, este ceea ce s-a încercat şi se încearcă să se precizeze astăzi; Propp însuşi ne predispune fie la o concluzie de primul tip (cea propusă pentru atribute), fie la una de al doilea tip (cea propusă pentru motivări).

---

[1] *Ibid.*, p. 93; cursivele noastre.
[2] *Ibid.*, p. 96; cursivul autorului.

1.3. Acum dacă încercăm să rezumăm rezultatele, în aparență convergente, ale reflecțiilor lui Șklovski și Tomașevski pe de o parte, ale lui Propp pe de alta, ne dăm seama că perechile de opoziții cu care ei lucrează sînt aceleași numai în aparență: *fabula*, pe care teoreticienii literaturii o opun *subiectului*, nu coincide cu modelul narativ al lui Propp.

Să luăm un text și să-l segmentăm în „unități de conținut", astfel încît să nu lăsăm nimic pe dinafară: obținem ceea ce, de comun acord, cercetătorii noștri numesc *subiect*. De aici poate începe un al doilea tip de analiză, care lasă în poziția originară unitățile de conținut ale căror raporturi sînt de consecuție logică sau temporală, în schimb, cînd se ivesc deplasări sau decalaje, reordonează unitățile după consecuția, să-i zicem, naturală. Produsul acestei a doua analize este o parafrază rezumativă a textului la același nivel de abstracțiune cu cea precedentă, dar cu eliminarea oricărei abateri de la ordinea logico-temporală.

Abia de aici încolo poate începe cea de a treia operație, cu scopul de a reduce datele narative la pura lor funcționalitate; la un nivel de abstracție mult mai rarefiat.

În concluzie, avem:

(I) Discurs.

(II) Ansamblul unităților de conținut corespunzătoare nivelului discursului.

(III) Unități de conținut reordonate după succesiunea logico-temporală.

(IV) Funcții, care constituie o reformulare a lui (III) după niște elemente cardinale.

E clar că Șklovski și Tomașevski numesc nivelul (II) *subiect*, în schimb conceptul lor de *fabula* oscilează între (III) și (IV), neavînd ei prea bine precizat conceptul de funcție; tipic este comportamentul lui Tomașevski, care încearcă să ajungă la (IV) eliminînd din (III) elementele non-determinante față de efectele acțiunii; simplificîndu-l adică pe (III), dar fără să țină cont de nivelul de abstracțiune. În schimb Propp confruntă direct (II) și (IV), fără

să utilizeze în mod explicit faza (III): desigur, pentru că în narativa populară nu se verifică aproape niciodată decalaje temporale sau în general deplasări ale conţinutului faţă de ordinea „naturală". Cu alte cuvinte, Propp nu trebuie să treacă prin faza (III), pentru că în textele sale ea coincide în esenţă cu faza (II).

Propun să denumim elementele acestei cvadripartiţii astfel:

(I) Discurs.
(II) Subiect.
(III) *Fabula.*
(IV) Model narativ.

Trecerea pe care criticul o face de la (II) la (III) este în principal de ordine logică şi cronologică: e vorba de a-l aşeza pe *ante* înaintea lui *post*, cauzele înaintea efectelor. Apoi fiindcă în narativa literară ordinea „naturală" e extrem de rară, această primă operaţie este decisivă pentru a scoate la lumină procedeele utilizate de scriitor (sarcină îndeplinită cu multă îndemînare de formalişti: (cf. 3.1.): fie în sensul de a explica motivele artistice ale „încălcărilor", fie pentru a descrie mecanismele de expunere care le fac inteligibile.

Trecerea de la (III) la (IV) este de alt tip: e o trecere de la particular la general, modelul fiind forma cea mai generală în care o povestire poate fi expusă menţinînd ordinea şi natura conexiunilor ei [1].

---

[1] L. DOLEŽEL, *From Motifemes to Motifs*, în „Poetics", 4, 1972, propune nu o schemă cvadripartită ca a noastră, ci una tripartită: *Motiv Texture* (= Discurs); *Motiv Structure* (= Subiect); *Fabula* (= Model narativ), compusă din *motifemes:* adaug că pentru Doležel *Motiv* corespunde aproximativ „unităţii de conţinut", iar *Motifeme* funcţiei (termenul aparţine lui Dundes *(The Morphology of North American Indian Folktales* Helsinki, 1964; cf. aici 6.1.). Identificînd pe (III) cu (IV), Doležel nu înregistrează faza reorganizării logice şi cronologice a acţiunilor în aspectul lor *etic*, care trebuie să preceadă trecerea de la specific la generic, de la *etic* la *emic* (cf. aici 3.1.). Astfel, în schema de la p. 61 Doležel indică numai raporturile de specificare dintre *Fabula* şi *Motiv Structure* şi pe cele de verbalizare dintre *Motiv Structure* şi *Motiv texture*. Tot tripartită, însă în alt

Subiectul și discursul

2.1. Succesiunea temporală nu pare contrazisă dacă se examinează textul narativ în aspectul său de suprafață, discursul. Textul e compus dintr-o serie de rînduri tipografice, care se succed de la prima literă a primului cuvînt pînă la ultima literă a ultimului cuvînt (iar într-un text oral, dintr-o serie de cuvinte care se pulverizează în timp). Această linearitate (ruptă în aspectul vizual al anumitor texte contemporane) e numai o aparență.

Să luăm prima frază dintr-o carte oarecare. Ochiul recepteaza grupuri de litere și în același timp cititorul sintetizează cuvinte sau, mai degrabă, sintagme; la sfîrșitul frazei cititorul a totalizat un sens închegat. Se petrece deci o mișcare uniformă înspre sfîrșitul frazei, încheiată cu o înțelegere mai mult sau mai puțin spontană a sensului ei global. Apoi, ochiul își reia mișcarea, și așa mai departe. Dar la sfîrșitul lecturii celei de a doua (a treia, sau a *n*-a) fraze, ce mai rămîne din prima în mintea cititorului?

> „No one knows meaning is represented within memory but there is no evidence to show that any form of syntactic structure is directly involved" *

---

mod, este și schema lui Genot *(Della scompozizione letteraria,* în „Sigma" 25, pp. 3—38, 1970*): Subiect, Fabula, Argument.* Omiterea Discursului *(Motiv Texture* la Doležel*)* este numai de ordin nomenclativ, neesențială; lipsește, în schimb, ca și la Doležel și la aproape toți cercetătorii, distincția dintre *fabula* și model narativ. Elementul nou în schema lui Genot este Argumentul, sau pseudo-referentul: „argumentul-scrie el — este haina figurativă «secundară» iluzoriu concretă, care trimițînd la un sistem cultural psihologic, etic etc. permite integrarea narațiunii în modurile instituite de un cod extraliterar, dar în parte discursiv" (p. 20). Nu am impresia că Argumentul se poate situa pe aceeași linie cu ceilalți doi termeni, linie de o abstracție crescătoare, și bănuiesc că natura lui neomogenă îl trimite mai degrabă spre zonele subiectului, căruia îi furnizează o parte din materiale.

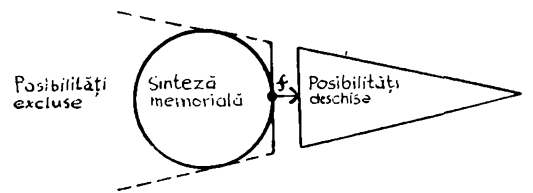
* „Nimeni nu știe cum anume este reprezentat sensul în memorie, dar nici nu se poate arăta în mod evident că fiece formă de structură sintactică este direct implicată în el."

Aceasta spune Johnson-Laird, pe baza unor experimente pe care oricine le poate face uşor cu el însuşi; şi mai departe:

„It is natural to wonder whether the sentence is the largest unit normally involved in the recall of language. It is possible that from the meanings of sentences in a connected discourse, the listener implicitly sets up a much abbreviated and not especially linguistic model of the narrative, and that recall is very much an active reconstruction based on what remains of this model" * [1]

Aşadar, cititorul unei cărţi *citeşte, rînd pe rînd, cîte o singură frază;* toate frazele precedente ajung să constituie o sinteză memorială [2] (de conţinuturi, de elemente stilistice, de sugestii), în timp ce frazele ce rămîn de citit formează o arie de posibilităţi, atît lingvistice, cît şi narative.

Aş propune următoarea schemă:



* „Este firesc să ne întrebăm dacă fraza este cea mai cuprinzătoare unitate acoperită în mod normal în memoria limbajului. E posibil ca dintre sensurile frazelor dintr-un discurs închegat, ascultătorul să reţină implicit un model lingvistic foarte abreviat şi nespecificat al narativei, iar această amintire să fie în bună măsură o reconstruire activă bazată pe ceea ce rămîne din acest model." *(N.T.)*

[1] JOHNSON-LAIRD, P. N., *The Perception and Memory of Sentences,* în J. Lyons (sub îngrijirea), *New Horizons in Linguistics,* Penguin Books, 1972, p. 269—70.

[2] Pentru conceptul de sinteză memorială cf. p. 82 din vol. de faţă — *N.T.*) şi VAN DIJK, T. A., *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics,* The Hague—Paris, 1972, pp. 133 şi 140 („Texts have to be conceived of as having a surface structure of sentences and a global deep structure which can be considered to be a semantic abstract underlying the text").

unde *f* e fraza citită la un moment dat, așa cum este ea, iar frazele precedente constituie o sinteză memorială, din care sînt excluse posibilitățile nedezvoltate de scriitor, în timp ce (pentru cititor) mai sînt încă variate posibilități, care vor sfîrși prin a se închide la lectura ultimei fraze, cînd *f* va atinge vîrful triunghiului, iar povestirea va fi transformată complet în sinteză memorială.

Schema propusă are avantajul de a arăta concomitența lecturii lingvistice a textului (formă a expresiei) cu asimilarea conținutistică: în orice moment al lecturii, experiența lingvistică se exercită asupra frazei pe care tocmai o citim, în timp ce lectura precedentă a fost asimilată ca experiență conținutistică și stilistică. Cu alte cuvinte, e imposibilă pe axa timpului o lectură pur lingvistică a textului.

Analiza lingvistică și analiza stilistică sînt astfel posibile numai lăsînd de o parte ordinea lecturii: elementele analizei se regrupează în clase sau în serii care delimitează măcar în parte paradigma operei, descompunîndu-i sintagma, dacă considerăm ca atare succesiunea lineară a frazelor din care e alcătuită. [1] S-ar părea deci că trebuie să opunem lectura (care e temporală) analizei stilistico-lingvistice (care e acronică).

---

[1] „Deși în momentul receptării mesajul se prezintă ca o succesiune articulată de semnificații, adică în condiția sa diacronică, receptarea se poate realiza numai transformînd succesiunea în simultaneitate și pseudo-diacronia în sincronie. După cum afirmă Brøndal, percepția sincronică poate cuprinde numai un maximum de șase termeni o dată. Astfel dacă presupunem că o primă condiție principiul înțelegerii simultane a semnificației, aplicabil la toate nivelele manifestării, nu numai mesajul ne apare ca unitate acronică de manifestare, dar orice organizare a respectivei manifestări, adică, în sens larg, toată sintaxa imanentă acestuia trebuie concepută ca articulare a conținutului în vederea receptării lui", A. J. GREIMAS *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 152. Pentru deducțiile din sfera analizei povestirii, cf. JANSEN, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, în „Langages", 12, pp. 71—93, 1968; G. GENOT, *Analyse structurelle de „Pinocchio"*, Florența, 1970, pp. 22—25.

Succesiunea temporală a lecturii operează însă un fel de raport dialectic între cele două proceduri. S-a spus că frazele deja citite sînt reduse la o sinteză memorială. Totuşi cititorul atent nu înregistrează numai nişte conţinuturi, ci reţine cuvinte, stileme, construcţii etc.; el le depozitează în compartimentele memoriei formale. Lectura fiecărei fraze noi este deci un act de recunoaştere: recunoaştere a sistemului stilistico-lingvistic întrevăzut pe baza lecturii deja parcurse; recunoaştere, mai ales, a unor cuvinte, stileme, construcţii identice, asemănătoare sau opuse, oricum comparabile cu acelea deja întîlnite (recurenţe); recunoaştere şi totodată precizare, a unor planuri conotative. Unitatea genetică dintre conţinut şi expresie este aceea care permite de a continua ca unitară o lectură aparent aşa de dezmembrată: în complexitatea operei, elementele formale joacă un rol de bază şi pentru delimitarea conţinutului ei.

Dacă lectura are loc în felul descris aici sumar trebuie să deducem că lectura elementelor lingvistice este o lectură *orientată*. Cazul cel mai tipic este acela al repetării de versuri sau de fraze identice. Aflîndu-se în două locuri succesive ale unei poezii sau ale unei proze, aceeaşi frază rămîne neschimbată numai în aspectul ei lingvistic; în realitate îşi schimbă valoarea şi, fapt destul de evident, nu numai pentru că se găseşte situată în puncte diferite ale textului, care-i pot revela nişte implicaţii diferite. Schimbarea de valoare pe care vreau s-o subliniez provine din două motive ce privesc succesiunea lecturii: fraza, în cele două sau mai multe poziţii progresive, *a*) e precedată de o sinteză memorială mai mult sau mai puţin amplă; *b*) se găseşte într-o fază mai mult sau mai puţin avansată de exteriorizare a sistemului lingvistico-stilistic.

De aici, numeroase posibilităţi de valorificare artistică: fraza îşi poate schimba valoarea în diferitele-i poziţii, poate realiza un *climax* * sau un *anticlimax* **, se poate oferi, după cîteva prezenţe enigmatice, unei recunoaşteri seman-

* Gradaţie ascendentă.
** Gradaţie descendentă.

tice finale. Avem în fapt un caz simetric cu acela al paralelismului: acolo avem niște invariante ritmice sau sintactice ce se pot descoperi în interiorul unor variante lingvistice, iar aici niște invariante lingvistice care eliberează progresiv niște variabile semice [1].

Elementele lingvistico-stilistice realizează deci, prin analogie cu cele conținutistice, un *subiect**: odată cu itinerariile de întîmplări și persoane, cititorul le urmează și pe acelea ale stilemelor și conotațiilor. Trebuie să fim capabili de realizarea unei considerări „narative" a faptelor de limbaj, dincolo de o considerare globală (cum se face de regulă). Și pentru faptele de limbaj există *suspenses* și lovituri de teatru, indicii și confirmări, adesea fragmentate. De aceea, în capitolele 3 și 8 ale prezentei lucrări se propun două lecturi, una acronică și alta temporală, a faptelor lingvistice * *.

2. 2. Întrucît ne ocupăm de raporturile dintre frazele ce constituie textul, s-ar zice că ne poate fi de un însemnat ajutor așa-zisa Textlinguistik [2]. Așa și este. E suficientă

[1] Cf. aici capitolele 8 și 9, cu exemple respectiv din proză și din poezie. [Cap. 8 nu e reprodus în prezenta ediție. Se analizează în el fenomenele de recurență și paralelism din *Canção do exilio* de Gonçalves Dias pentru a observa raporturile dintre „structuri" și „timp" în procesul lecturii. Cap. 9 analizează aceleași fenomene în piesa *„Acte sans parole"* de Beckett; reprodus în ediția de față. *(N.T.)*]

* Termenul *intrcccio*, folosit în original, are și accepția de *împletitură, țesătură*, care ar corespunde termenului românesc de *intrigă*. *(N.T.)*

** Cap. 3 (nereprodus în ediția de față), intitulat *Strutture e registri nella «Fiammeta»* analizează *L'elegia di madonna Fiammeta* de G. Boccaccio, elegie de ficțiune biografică. Segre pune în valoare „structura portantă" elegiacă a operei, făcînd apel la modelele clasice ale acesteia (Ovidiu — *Heroides*) și progresiunea temporală a acestei structuri prin modulele stilistice folosite de autor. În legătură cu cap. 8 vezi nota de mai sus *(N.T.)*

[2] Despre această nouă ramură a lingvisticii, care-și are ca fondator pe Z. S. Harris, dar a cunoscut o dezvoltare deosebită în Germania și în Olanda, cf. W. DRESSLER, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, 1972, din care preiau, cu unele retușuri, lista problemelor de mai sus. Experiențele cele mai avansate sînt probabil cele ale lui Petöfi *(Transformationsgrammatiken und eine ko-textuelle Texttheorie*, Frankfurt, 1971 și *Grammatische Beschreibung, Interpretation, Intersubjektivität*, Bielefeld (dactilogramă), 1973.

o menţionare a unora dintre problemele tratate de Textlinguistik:

Coreferenţa (sau Substituţia), datorită căreia aceeaşi entitate este desemnată prin cuvinte diferite în fraze succesive (cazul tipic al pronominalizării);
Incluziunea şi Implicaţia logică, legînd elemente din fraze succesive cu înţeles conceptual diferit, dar cu obiect asemănător; fenomen asemănător cu:
Contiguitatea semantică, adică caracterul parţial comun al unor elemente semice; linia semantică ce uneşte mai multe fraze, sau toate frazele unui text, este numită (cu un termen din Greimas) *izotopie*;
Tema şi Rhema[1] (în engleză *topic* şi *comment*), unde Tema este conţinutul iniţial şi fundamental al informaţiei, în timp ce Rhema e orice adaos sau dezvoltare succesivă;
Perspectiva Timpurilor şi a Aspectelor verbale (despre care vom mai vorbi la 3.2.);
Sistemul de aşteptări lingvistice al cititorului, care implică norme precise pentru începutul, evoluţia şi încheierea unui discurs, şi altele.

Dar sugestiile oferite de Textlinguistik ajută mai ales la precizarea „competenţei" (în sens chomskian): aceea a scriitorului, mai întîi, şi apoi a cititorului, care numai dînd dovadă de aceeaşi competenţă este în stare să înţeleagă textul ce i se prezintă. Competenţă în a forma şi a înţelege nu doar fraze disparate — acesta e obiectul gramaticii generative — ci succesiuni coerente de fraze. Acest program implică, în ceea ce ne priveşte, două consecinţe: 1) amintita Textlinguistik e mai potrivită cercetărilor asupra limbajului comun decît asupra celui literar; limbajul literar încalcă adesea multe legi sau toate legile general-valabile de generare a textelor; 2) aceeaşi Textlinguistik urmăreşte neapărat ordi-

[1] Cuplul de termeni de mai sus a fost introdus de V. Mathesius: cf. J. VACHEK, *The Linguistic School of Prague*, Bloomington—London, 1966, pp. 18, 77, 89.

nea de formare a frazelor, de la prima la a doua și pînă la ultima. Semnalez în acest sens conceptul de lărgire și restricție semantică [1] sau pe acela de „dezambiguizare" [2] : ele implică (în mod just, dealtfel) ideea că procesul discursiv este și un proces de delimitare și precizare semantică.

În textul literar se întîlnește același proces, dar cu o valoare oarecum diferită. După cum un povestitor nu ne spune imediat cine sînt și ce fac sau vor face personajele, ci ne lasă să descoperim acest lucru puțin cîte puțin, implicîndu-ne tot mai mult în povestire, la fel scriitorul, în proză sau în poezie, ne indică niște căi semantice și semiologice pe care mai apoi le vom parcurge treptat, sau le vom explora. Deci nu se poate vorbi de ambiguitate sau de generalitate inițială; ci de o pătrundere într-un univers semantic orientată de o mînă sigură; cele ce ni se par ambiguități sau generalități inițiale sînt tot atît de determinante ca și precizia și delimitarea obținute la sfîrșit, deoarece important nu este rezultatul, ci parcursul care duce la el. S-ar putea spune, în fond că orientării unidirecționale a Textlingvisticii, studiul literar al textului trebuie să-i substituie o orientare bidirecțională, care să se poată adică întoarce, de la orice fază, la cea precedentă, și la fiecare dintre ele să se oprească pentru a-i verifica stringența expresivă. De la ambiguu la mai puțin ambiguu nu e nici un progres: realitatea literară se află în spațiul ce unește cei doi termeni.

Subiectul și „fabula"

3.1. Nu intră în intențiile acestui capitol să trateze despre stil. Paragrafele precedente (2.1.; 2.2.) ar fi trebuit să servească la indicarea faptului că dacă ne oprim la suprafața textului, la discurs, care în aparență ar trebui să fie un spațiu privilegiat al temporalității și linearității, se verifică în schimb o intermitență și o mișcare alternativă (lectură de cuvinte

[1] W. DRESSLER, 1972 cit., p. 63.
[2] T. A. Van DIJK, 1972 cit., p. 4.

sau sintagme; totalizare de fraze; integrare a frazelor în sinteza memorială precedentă), care sînt consecinţa a trei fapte concomitente: 1) imposibilitatea minţii de a cuprinde mai mult de o frază o dată; 2) traducerea formelor de expresie în conţinut, cu alte cuvinte autonomia conţinuturilor, narative sau nu, sintetizate în formularea lor analitică (lingvistică), ce se menţine numai în timpul lecturii frazei izolate; 3) descompunerea elementelor sintagmatice ale textului deja citit în pachete de elemente paradigmatice.

Subiectul urmăreşte şi expune evenimentele narate în ordinea în care se găsesc ele în text; el trebuie deci delimitat printr-un act de sinteză (în speţă, printr-o parafrază rezumativă): chiar pentru a descrie un episod oarecare trebuie să se treacă peste formularea lui lingvistică şi să fie formulat simplificat.

Iată deci că se întîlnesc aici două tipuri de parafraze rezumative. O parafrază care este chiar prin definiţie în ordine cronologică *(fabula,* subdivizată în elemente minimale) şi o parafrază care din principiu acceptă toate dislocările temporale şi spaţiale introduse de scriitor cu anumite scopuri (*subiectul*). Fabula se dovedeşte a fi astfel o elaborare teoretică fundamentală pentru a descrie, prin comparaţie, subiectul, dat fiind că ea constituie termenul de referinţă şi de măsură al dislocărilor care se realizează în el. E foarte firesc ca formaliştii ruşi, dezvoltînd intuiţiile lui Veselovski, să-şi fi delimitat net domeniul: *subiectul* pentru cercetătorii de literatură; *fabula* şi modelele narative pentru etnografi. Trebuie însă relevat că un uşor decalaj (mai mult între datele de publicare a lucrărilor decît între datele de naştere (Eichenbaum 1886, Tomaşevski 1890, Şklovski, 1893, Propp 1895) a avut drept consecinţă faptul că teoreticienii literaturii nu au putut ţine cont de *Morfologia basmului*, apărută la sfîrşitul perioadei celei mai fecunde a formalismului. De aceea, deşi formulaseră conceptul de *fabula* ca ipoteză de lucru, respectivii teoreticieni nu numai că n-au putut trece de la *fabula* la faza ulterioară şi esenţială, a modelului, dar nu au utilizat nici *fabula* în toate sensurile posibile, ca termen cu care se putea confrunta subiectul, şi mai degrabă au definit diferitele subiecte studiate

comparîndu-le între ele. Răsunătoarele descoperiri critice ale lui Şklovki şi ale altora păstrează astfel, în fond, o bună doză de caracter aleatoriu.

După ce a arătat foarte bine motivele non-linearităţii subiectului („arta nu tinde către sinteză, ci către descompunere" [1], deoarece ea nu e un marş pe muzică, ci dans şi plimbare *percepute* sau, mai bine zis, o mişcare creată numai cu scopul ca noi s-o putem simţi") [2], Şklovski reliefează aproape întotdeauna această non-linearitate prin confruntarea cu alte texte analoage, sau cu tipuri de subiecte („pentru apariţia unei nuvele este deci necesară nu numai o tramă, ci şi o contra-tramă, o non-coincidenţă" [3] „Sterne lucrează avînd în minte, în subtext, romanul de aventuri care, se ştie, are forme foarte rigide, şi de regulă se termină cu o căsătorie sau o logodnă. Formele romanului lui Sterne sînt o deformare şi o violare a formelor tradiţionale") [4].

Fapt e că Şklovski îşi propune concomitent obiective disparate: să traseze un fel de istorie a subiectelor, cu teza de fond a trecerii de la povestire la roman; să schiţeze o tipologie a subiectelor; să apere o concepţie poetică de tip antipsihologic şi antisociologic.

Lucrarea sa *Arta prozei* enumeră, nesistematic, diferite tipuri de tehnici constructive: compoziţia circulară, scalară [5], în ramă, în formă de săgeată, precum şi procedeele retorice care se ascund în ele: paralelism, oximoron. El nu ţine cont numai de raporturile dintre materiale, dar şi de efectele pe care acestea le produc asupra cititorului: îndepărtarea şi

---

[1] Să se observe că aici, paradoxal, Şklovski ia textul real drept o descompunere a acelei *fabula* care e o pură invenţie a criticului, chiar dacă e fundamentală.

[2] ŞKLOVSKI, 1925 cit., p. 43.

[3] *Ibid.*, p. 72: în *I formalisti russi*, sub îngrijirea lui Tz. Todorov, cit., pp. 208—9, fraza e tradusă astfel: „Astfel construcţia unei nuvele cere nu numai o acţiune, ci şi o contraacţiune, o anume lipsă de coincidenţă".

[4] ŞKLOVSKI, 1925 cit., p. 158.

[5] Nuvela, de ex., ar fi în genere „o combinare între compoziţia circulară şi compoziţia scalară, complicată în plus şi de dezvoltarea a diverse motive", ŞKLOVSKI, 1925 cit., p. 78.

mai ales amînarea. Şklovski generalizează chiar prea mult recurgerea la acest tip de explicaţie aproape ca şi cum părţi întregi de opere ar avea ca unic scop ţinerea cititorului în suspens în ceea ce priveşte desfăşurarea povestirii. Un inconvenient pe care apoi Şklovski însuşi îl depăşeşte, dînd o explicaţie mai complexă prezenţei unor pagini de aparentă digresiune: „Digresiunile îndeplinesc trei funcţii diferite. Prima este aceea de a permite autorului să introducă un material nou în roman [...]. Cu mult mai importantă e a doua funcţie a digresiunii: să frîneze cursul acţiunii [...]. A treia funcţie a digresiunii constă în crearea unor contraste" [1].

Raportul dialectic dintre *fabula* şi subiect este văzut mai clar de Tomaşevski. Textul literar este supus la două proceduri succesive: prima, de descompunere în părţi unitare ca tematică, apoi reordonarea şi recompunerea părţilor respective „în raporturile lor cauzal-temporale logice". Prima operaţie pune în lumină subiectul, a doua, fabula. [2]

Paginile lui Tomaşevski mi se par decisive şi pentru defectele lor. Reţin mai întîi efortul către ceva care se apropie de modelul narativ al lui Propp, fapt ce se relevă atunci cînd Tomaşevski declară că pentru a ajunge la *fabula* trebuie renunţat la motivele *libere* şi la cele *statice* (cf. 1.1.): Tomaşevski tinde, cu alte cuvinte, să menţină în *fabula* doar motivele funcţionale, considerîndu-le totuşi pe celelalte determinante pentru subiect: „e suficient să recapitulăm *fabula* unei opere pentru a ne da imediat seama de ceea ce se poate lăsa de o parte, păstrîndu-se totuşi legătura dintre faptele narate şi de ceea ce nu se poate neglija fără a dăuna legăturii lor cauzele" [3].

Pe urmă însă Tomaşevski, fie prin distincţii terminologice (*temă şi motiv*), fie prin accepţia dublă a termenilor (*motiv* pentru el nu înseamnă numai o acţiune minimă, cum ar fi

---

[1] ŞKLOVSKI, 1925 cit., pp. 184–85.

[2] TOMAŞEVSKI, 1925 cit., pp. 314–15.

[3] *Ibid.*, p. 316.

„Se lăsă seara", „Eroul muri", ci și o descriere de natură, de localități, de ambianțe, de personaje; el reflectează și la posibilitatea unor motive recurente, ca *Leitmotivele* muzicale), indică gradul diferit de sintetizare prin care se poate descrie un subiect și, prin aceasta, necesitatea de a arăta, în funcție de nivelul sintezei, care este rolul îndeplinit de motive.

Se va trece așadar de la *temă*, ca un „concept rezumativ, care unifică materialul verbal folosit în operă" [1], la tema fiecărei părți a operei, determinată tocmai pe baza unității ei tematice particulare [2], la *fabula*, la subiect cu toate motivele, statice și dinamice, legate și libere, care îl compun. Tomașevski arată în fond că subiect și *fabula*, net deosebite între ele prin ceea ce ține de ordinea cronologică, se pot totuși situa pe o linie general-specifică, ce are numeroase trepte intermediare.

Există o frază a lui Tomașevski care ar trebui reținută de oricine are de a face cu acest eșichier al narativității: „Motivele dinamice sînt elementele motorii centrale ale *fabulei*; în organizarea subiectului, însă, pot fi puse în prim plan motivele statice" [3]. Aceasta înseamnă, în fond, că există două tipuri de funcționalitate, unul al acțiunilor și altul al situațiilor sau, dacă preferăm, că în narațiune ponderea evenimentelor nu corespunde aceleia a manifestării lor în acte concrete. Astfel, dacă ținta e aceea de a da o sinteză a subiectelor, trebuie ca ceea ce a fost sacrificat într-o sinteză mai restrînsă, să fie recuperat într-o alta complementară: așa încît mecanismul subiectului să nu fie reprezentat în mod incomplet.

3.2. Prima operație de îndeplinit într-o analiză a discursului este segmentarea. Segmentarea își poate propune cel puțin două obiective principale: 1) pregătirea secvențelor care, rearanjate după cronologia conținutului, vor constitui

[1] *Ibid.*, p. 314.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 318.

fabula; 2) delimitarea zonelor de convergență dintre diferitele tipuri de funcții discursive și de limbaj. Avem așadar o segmentare lineară și o segmentare după clase lingvistico-funcționale.

În segmentarea lineară se poate spune că limitele sînt marcate de joncțiunile temporale; cu alte cuvinte, că acele secvențe în care succesiunea discursului coincide cu aceea a narațiunii constituie niște blocuri unitare. Un segment se termină, de regulă, fie pentru că e urmat de o digresiune (care duce la un moment temporal diferit, chiar dacă el se află sau nu pe aceeași linie a narațiunii principale), fie pentru că e urmat de un segment retrospectiv sau prospectiv. Firește, întreruperea se face numai dacă există, în altă parte a textului un segment care să continue narațiunea conținută în segmentul abia delimitat. Parcă pentru a-și accentua operația de incastrare, scriitorii nu se limitează la realizarea acestor deplasări față de ordinea cronologică, ci creează aproape întotdeauna niște decalaje între împărțirile exterioare ale operei (pe capitole, cărți, cînturi) și segmentele conținutistice [1].

Interesul segmentării lineare constă în imposibilitatea realizării ei. Într-adevăr, segmentarea lineară ne pune în fața acelor „segmente de trimitere", care mențin inteligibilitatea textului dincolo de acel du-te-vino temporal care se manifestă în ele. Și nu e suficient desigur să punem în paranteză „segmentele de trimitere" pentru a face posibilă reordonarea *fabulei:* „segmentele retrospective și prospective capătă într-adevăr de regulă moduri de expunere particulare: discurs, monolog interior, vis, presentiment etc. (la personaje); insert, prevestire etc. (în tehnica discursului narativ). Tocmai de aceea *fabula* poate fi enunțată numai în formă de rezumat, care schimbă modalitățile de enunțare ale evenimentelor: fapt în conformitate cu cele observate pînă aici, și anume că

[1] Vezi și cap. „Între structuralism și semiologie" (3.1.) în volumul de față.

fabula e mai ales un instrument de măsură a devierilor de la ordinea de succesiune a narațiunii.

Chiar menținîndu-ne doar la aspectul narativ, se observă că de fapt cititorului îi este propus un dublu traiect de semnificare: după traiectul pe care discursul narativ îl oferă prin dislocările și încrucișările sale, cititorul descoperă treptat traiectul temporal, reordonează o întîmplare de care a luat cunoștință prin acea *ordo artificialis* aleasă de scriitor. Aceasta e forma cea mai generală și mai importantă a efectului de îndepărtare: prin intermediul ei se ajunge, prin aventura inclusă în narațiune, la aventura actului lecturii; ordinea și modul în care faptele sînt aduse la cunoștința cititorului sînt de așa natură încît să le potențeze și să le polarizeze într-un anume sens valoarea [1].

Dacă ne raportăm la schema prezentată în 2.1., actul lecturii ni se dezvăluie, acum și mai complex: fiindcă în timp ce lectura „lingvistică" urmărește fidel itinerariul subiectului, sinteza memorială acumulată treptat tinde permanent să se reorganizeze ca *fabulă*, adică să achiziționeze și să aibă în atenția sa orice precizare ulterioară asupra ordinii logico-temporale a evenimentelor. Orice spor de informație furnizat de lectură constituie o surpriză, și totodată o clarificare. Înainte de a fi ipoteză teoretică, fabula este deci un moment de neocolit în înțelegerea unui text narativ [2].

E mai puțin lesne de enunțat niște reguli pentru segmentarea lingvistico-funcțională, care totuși se menține aderentă discursului și îi respectă articulările: pe scurt, *e posibilă*. Deja termenul pe care-l folosesc arată, după părerea mea în ce mod este realizabilă și utilă această segmentare. E vorba 1) de delimitat segmente discursive compacte, ținînd însă

---

[1] S-a vorbit de „semnificare amînată" sau „suspendată": cf. J.-Y. TADIÉ, *Proust et le roman*, Paris, 1971, p. 124; GENETTE, 1972 cit., p. 97.

[2] Cf. Ch. TODOROV, *La hiérarchie des liens dans le récit*, în „Semiotica" III, p. 127; dar Todorov neglijează cealaltă funcție, mai ușor de valorificat, a *fabulei*: aceea de ipoteză teoretică formulată de critic cu scop descriptiv.

cont și de eventualele schimbări ale modului în care conținutul lor se comunică; 2) de distins între segmentele de „acțiune" și segmentele descriptive, reflexive, istorice etc.; 3) de identificat particularitățile lingvistice ale acestor segmente.

Această segmentare pregătește deci o clasificare a segmentelor identificate; clasificare care, cel puțin în perspectiva adoptată aici, se rezolvă într-o statistică a *modurilor de comunicare a conținutului*. Între-adevăr, nu numai linearitatea temporală este ruptă în discursul narativ; e ruptă continuitatea însăși a discursului, ca urmare a schimbărilor de perspectivă ale acestuia față de direcția emitent (narator) -receptor (cititor). Mă refer la varietatea și variabilitatea raporturilor dintre narator și cititor pe de o parte și dintre narator și personaje pe de alta.

Naratorul se poate identifica cu un personaj sau, alternativ, cu mai multe personaje, cărora de fiecare dată li se atribuie folosirea persoanei întîi; poate vedea lucrurile prin intermediul unui personaj (alter ego al său) și să folosească persoana a treia, sau să-și asume de fiecare dată viziunea personajelor care intră în scenă; poate simula că urmărește evenimentele, adică nu le cunoaște urmarea în nici unul din momentele povestirii sau le poate comunica treptat, cunoscîndu-le deja, prin anunțarea anticipată sau prin amînări; se poate adresa direct cititorului, comentînd narațiunea și „dialogînd" cu el, sau o poate expune impasibil; poate institui un joc simulat cu trei sau mai multe elemente, cînd se prezintă ca simplu editor al unui text scris de alt scriitor sau al unui epistolar.

Segmentarea lingvistico-funcțională permite sesizarea sistemului acestor perspective de comunicare [1], depistînd adresările către cititor sau divagațiile didascalice, ca și

[1] Despre perspectiva narațiunii cf. sinteza lui F. VAN ROSSUM-GUYON, *Point de vue en perspective narrative*, în „Poétique", I, 1970, pp. 476–97 și întreg nr. 4, anul I, din „Poétique"; precum și textele ruse prezentate de Todorov în „Poétique", III, 1972, nr. 9; GENETTE 1972 cit., pp. 206 și urm.; USPENSKI, *Study of Point of View: Spatial and Temporal Form*, Urbino, 1973.

comentariile, anticipările și trimiterile; fragmentele metanarative și polemicile în glumă dintre autorul adevărat și cel fictiv; situarea față de prezent sau față de timpuri trecute; la persoana întîi, a doua sau a treia ș.a.m.d. [1]

Această segmentare oferă deci un cadru general al discursului narativ în sensul său propriu, de discurs al cuiva către cineva. Și fiindcă acest discurs, de obicei diegetic, conține aproape întotdeauna părți dialogate, mimetice (adică tot niște discursuri), ca și monologuri, discursuri indirect libere și așa mai departe, segmentarea pune în lumină raporturile și motivele alternării acestor felurite tipuri de comunicare. Paradoxal, se poate spune că la scriitorii mai complecși narațiunea este adesea meta-narațiune, discursul e metadiscurs, iar intriga cea mai complicată nu este aceea a evenimentelor, ci a exteriorizării lor artistice.

4. 1. Cele două tipuri de segmentare descrise mai sus s-ar putea deosebi prin faptul că una (segmentarea lineară) se referă la legăturile dintre referent (întîmplarea povestită) și simbol (narațiunea însăși) — în cadrul acelui joc, conceput de scriitor și acceptat de cititor, de a considera referința ca raportată la un referent care, într-o povestire inventată, nu există, iar cealaltă (segmentarea lingvistico-funcțională) la raporturile dintre emitent și receptor și la eventualele medieri între unul și celălalt.

Această bipartiție genetică între cele două tipuri de segmentare este însă valabilă numai în primă instanță: raportul emitent-receptor, în transmiterea unei opere literare, este aproape în mod exclusiv comunicativ și unidirecțional (receptorul nu devine, la rîndul său, emitent și viceversa; nu există *feed-back*); obiect al comunicării este chiar narațiunea, semnificantă și semnificată. Particularitățile discursului narativ depinde astfel întru totul de poziția emitentului și a receptorului unul față de celălalt.

---

[1] O sinteză elementară, însă bine articulată, în BOURNEUF și OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, 1972.

Segmentarea ne permite deci să aprofundăm în mod sistematic problema raporturilor emitent-receptor. Argument care depășește tema ce mi-am propus și asupra căruia s-a lucrat deja mult și cu rezultate bune. Ar fi suficient să citățm pe Genette 1972, care, pornind de la un caz concret, *Recherche* * a lui Proust, a pus la punct o serie de analize care le sistematizează pe acelea ale poeticii clasice și ale formaliștilor ruși, preluînd diverse sugestii din critica americană și germană.

Amintesc numai problema așa-ziselor anisocronii, sau a decalajelor dintre timpul narat și cel al narațiunii (adică, în practică, cel al lungimii textului) sau pe aceea a frecvenței (faptele narate putînd avea un aspect singular sau durativ sau iterativ); raporturile inverse dintre narațiunea diegetică (condusă de emitent) și cea mimetică (în care personajele și cuvintele lor sînt cele care predomină) [1]; timpurile și modurile narațiunii [2] etc.

Dacă se pune accentul pe raporturile emitent-receptor, adică pe enunțare, se intră într-un orizont diferit de cel al enunțului, pe care-l preferăm aici, unde actul comunicativ interesează numai ca o condiție anterioară pentru inteligibilitatea operei, prevăzute de autor cu semnificații pe care cititorul le cunoaște într-o măsură mai mare sau mai mică)[3]. Dar dacă ne menținem la formele pe care le produc aceste

---

* Romanul *À la recherche du temps perdu.*

[1] Aici GENETTE 1972 cit., p. 187, avansează o formulă (information + informateur = C, unde C înseamnă C[onstantă], pe care i-o neagă imediat lui Proust, de care se ocupă în lucrare, considerîndu-l o excepție sau un paradox. Cred că formula nu e valabilă aproape niciodată. S-ar putea spune — dar ar fi ceva prea evident — că: information + sélection = C.

[2] Bibliografie imensă. Amintesc numai pe HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957; F. STANZEL, *Epischer Praeteritum. Erlebte Rede. Historisches Praesens*, în V. Klotz, *Zur Poetik der Romans*, Darmstadt, 1965, p. 319—38; W. J. M. BRONZWAER, *Tense in the Novel*, Groningen, 1970; H. WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1971; alte trimiteri în VAN DIJK 1972 cit., p. 290, nota 2.

[3] Despre defazările dintre semnificații inițiali și cei finali vezi pp. 86—88 din volumul de față.

raporturi, ne găsim în inima textului narativ, şi în plus, dotaţi cu chei foarte bune pentru înţelegerea lui.

De fapt, am constatat deja [1] că, în cazul operei literare, linia emitent-receptor se rupe în două părţi: emitent → mesaj şi, cu soluţie de continuitate, mesaj → receptor; iată aşadar că reliefarea atitudinilor şi intervenţiilor personale ale autorului se transformă într-un dat formal, chiar al mesajului; nu emitentul e acela care ni se adresează, ci mesajul conţine, ca pe un element al artificiului său, adresările sau reflecţiile atribuite emitentului, în acelaşi fel în care conţine şi discursurile şi gîndurile personajelor. Şi tocmai prin intermediul acestei comunicări cu două faze problemele timpurilor, modurilor, aspectelor, ş.a.m.d. se revelă ca fiind de natură rafinat formală.

Mai mult, analizele pe care le-am menţionat constituie un program complet pentru segmentarea textului. Se poate proiecta o întreagă cazuistică pentru clasificarea textelor narative după procedeele care sînt folosite în ele şi, mai ales, după conexiunea acestora. De ex.: texte la persoana întîi cu un anume tip de meta-naraţiune şi cu prevalenţa anumitor moduri şi tipuri, şi aşa mai departe. Ceva asemănător s-a încercat în lucrarea de faţă (cap. 3) *; Genette 1972 constituie un exemplu mai sofisticat, dar destul de asemănător şi el.

4.2. S-a spus deja ceea ce era indispensabil despre trecerea de la segmentare la determinarea *fabulei* (3.1.; 3.2.): trecere care reprezintă o sforţare în vederea linearităţii temporale. Aici trebuie însă adăugat că linearitatea temporală este obţinută prin realipirea segmentelor în care a fost eventual subîmpărţită o acţiune unitară (o unitate de conţinut). E vorba aşadar de o reconstituire din unităţi de sens: fiece unitate trebuie să aibă un sens deplin şi să constituie o verigă dintr-un lanţ de unităţi-evenimente [2]. Integrarea

---

[1] *Ibid.*, p. 86; O observaţie asemănătoare, a lui O. Burgelin, citează Genot 1970 cit., p. 32.

* Nereprodus în prezentul volum; vezi nota ** de la p. 116.

[2] Cf. GENOT, 1970 cit., p. 22.

se poate realiza în limite de amploare diferită (corespunzătoare unui rezumat mai lung sau mai scurt; dat fiind că rezumatul scoate în evidență tipul de legături identificate): e vorba de nivelul de abstracțiune despre care se va vorbi mai jos. Dar segmentele pot fi asociate și pe diverse planuri ideale, menținîndu-și poziția lor în text. În acest caz segmentarea scoate în relief alte genuri de legături, de la cele motivaționale pînă la cele tematice.

Logica cauzală nu coincide cu cea temporală, chiar dacă o implică. A reconstitui o succesiune de evenimente *(fabula)* nu înseamnă a-i reconstitui motivările, adesea impalpabile, îndepărtate, indirecte. Ce-i drept, *fabula* poate fi — și chiar este întotdeauna — un rezumat; dar ansamblul motivărilor este așa de complex, că numai textul în integritatea sa ni-l poate indica. Textul rezistă nebiruit la agresiunile noastre, pentru care cea mai mare victorie este să-l facem să vorbească.

Segmentarea distinge așadar, fără însă să favorizeze vreuna, părțile textului care conțin acte și cauzalități directe, de acelea care prezintă motivații mai largi, caracterizări mai rafinate ale personajelor, pînă la descrieri de atmosferă și de impulsuri inconștiente [1]. Această cazuistică prezentată deocamdată în linii mari își va arăta implicațiile cînd vom informa despre încercările de descriere funcțională a povestirii.

Opera literară se caracterizează însă tocmai prin nelimitarea ei la motivările explicite. Naratorul nu spune aproape niciodată că un personaj săvîrșește o acțiune dintr-un anumit motiv, ci furnizează o serie de indicii care duc la descoperirea acestui motiv și la înțelegerea complexității lui. E o enunțare indirectă ce corespunde complexității și adesea impalpabilității impulsurilor ce acționează asupra omului.

La o privire atentă textul segmentat expune seria segmentelor ce se pot referi la un anumit sistem de motivări.

---

[1] Amintesc că însuși Aristotel distingea în tragedie, pe lîngă spectacol și compoziție muzicală, „narațiunea, caracterele, limbajul, gîndirea„ despre care trata aducînd clarificări însemnate *(Poetica*, 1450 a, în G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, 1954, p. 70*)*.

Aceste segmente se supun unei cerințe, pusă în lumină de lingvistica modernă, aceea a recursivității (numai în sfera acesteia asemănările semice sau lexematice atestă legătura, ba chiar continuitatea dintre segmente fie și depărtate între ele). Și astfel ele se leagă, la distanță, prin intermediul acelorași procedee pe care retorica le studiază pe segmente continui (anaforă, concordanță, opoziție etc.)

Dar recursivitatea are o funcție dublă: denotativă și conotativă (denotativă în delimitarea încatenărilor, în precizarea progresivă a motivărilor; și conotativă în măsura în care orice insistență produce, pe lîngă un spor de informație, un spor de efecte expresive. Tocmai de aceea, două segmente ale unei serii sînt în același timp conexe și separate: sînt conexe în ordinea denotării și sînt separate în ceea ce privește conotarea. Ceea ce caracterizează aceste încatenări este așadar execuția lor de tip muzical, ca într-o partitură: ele dau o mișcare ritimică discursului narativ: „ [...] În prima încercare făcută de el pentru a formula o teorie a prozei, Șklovski a postulat o strictă corelare între artificiile compoziției și cele ale stilului. El susține că tehnicile folosite în construcția tramei *(siujetoslojenie)* sînt asemănătoare, ba chiar esențialmente identice, cu cele folosite în orchestrarea verbală". Se stabilește astfel o analogie între fenomene aparent disparate precum „ tautologia arhitectonică", recurgerea la un același eveniment într-un poem epic sau într-un basm, și repetiția verbală" [1]. Aici se verifică deci la scară macroscopică și avînd o mai mare importanță asupra efectelor discursului narativ, ceea ce s-a spus (2.1.) despre faptul că orice lectură e *orientată*. Fiece segment se suprapune de fapt peste cel înrudit, dînd naștere la ceea ce Șklovski numește *imagine dinamică*: „Conținutul (citește: subiectul) este constituit prin legături între diferitele părți, prin repetarea acelorași fragmente, care devin imagini dinamice [...] Citind un fragment noi îl percepem permanent pe fundalul altuia. Orientarea

[1] ERLICH 1954 cit., 1964 [2] pp. 78—79.

ne-a fost dată către o anume conexiune, noi încercăm s-o interpretăm şi aceasta modifică perceperea fragmentului [1].

De aceea putem spune că scriitorul nu numai că preferă să ne dea mai degrabă indicii ale motivărilor, decît motivările ca atare, dar adeseori ne atrage în cercul (sau în haloul) acestor motivări prin procedee nu mult diferite de acelea ale „persuasiunii oculte" [2]. Activitatea inductivă a cititorului e polarizată cu ajutorul sugestiilor.

E lucru bine cunoscut — stilistica tradiţională ne învaţă — că recursivitatea nu este numai conţinutistică. Iar ceea ce am spus pînă acum despre valorile tematice poate fi valabil şi pentru cuvinte sau fraze ce au recurenţă de-a lungul textului. Ar fi important de găsit punctul de convergenţă între reluările conţinutistice şi reluările stilistice: ceea ce e fără îndoială posibil, dat fiind că o temă poartă deseori cu sine o constelaţie lexicală sau semantică, şi chiar moduri precise de enunţare.

Un exemplu de astfel de convergenţă am încercat să furnizez aici prin cap. 3.*, unde segmentele în formă de monolog, adresare, dialog; sau cele cu predominarea naraţiunii directe sau a naraţiunii memoriale; cele interiorizate şi cele meta-narative corespund unor diviziuni precise ale povestirii, prin tonalitatea lor; şi în acelaşi timp alternează între ele după nişte simetrii precise.

În acest sens ar deveni utilă noţiunea de *registru*, preluată metaforic din muzică, pentru a indica un fel de dispozitiv de variere a sonorităţii şi a timbrului: un text întreg este „executat" alternînd registre cu funcţii evidente de coloratură, dar şi de distribuire a materiei narate. Totuşi termenul nu a căpătat încă un semnificat destul de stabil. Se oscilează între registru ca „ansamblu de motivări şi de procedee

[1] ŞKLOVSKI, *Pilniak* [1925], în „Rassegna Sovietica", XVI, 1965, nr. 3, pp. 74—82, la pp. 75 şi 78.

[2] Cum am observat deja în legătură cu *Călătoria sentimentală (Viaggio sentimentale)* a lui Şklovski, vezi Segre 1969, p. 234 (nereprodus în prezentul volum; *n.tr.*).

* Nereprodus în prezentul volum.

lexicale și retorice" care „comportă un ton expresiv aparte" [1] și definirea lui ca: „un ensemble de conventions communicatives dont on este obligé de postuler l'existence pour expliquer la transmission d'une espèce très particulière de messages. En cela, on pourrait le dénomer code [...]. Répertoire d'affinités sélectives, d'oppositions et de similarités aspirant à se lier dans la contiguité d'un texte, le régistre remplit donc, dans la constitution de celui-ci, la fonction de règles combinatoires" [2], sau ca „un réseau de relations pré-établies entre éléments relevant des divers niveaux de formalisation, ainsi qu'entre ces niveaux", în timp ce alții consideră registre acele mijloace lingvistice ale scriitorului, cu ajutorul cărora el face să prevaleze caracterul referențial (discurs descriptiv) sau literal (discurs abstract, discurs figurat, discurs redat) sau chiar procesul de enunțare (discurs personal, discurs evaluativ) [3].

Ultima definiție face să prevaleze modurile de enunțare, pe care poate e inutil să le numim registre; cea a lui Zumthor (în special cea de „rețea de relații prestabilite între elemente proprii diferitelor nivele de formalizare, ca și între nivelele respective) este mult mai utilă din punct de vedere operativ, chiar dacă Zumthor, în raport cu scopul său istoriografic, subliniază caracterul tradițional („relații prestabilite") al registrelor, în timp ce pe noi ne interesează mai mult caracterul complex și structurant al noțiunii, ale cărei elemente constructive vor putea fi apoi precizate pentru fiecare text examinat.

Îmi mențin oricum propunerea ca un text întreg să fie citit — în special dacă este elaborat și variat stilistic — ca o partitură de registre, care uneori acompaniază, iar alteori domină narațiunea propriu-zisă, înlocuind o împletire de evenimente cu o împletire de tonalități stilistice.

---

[1] P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques a l'époque romane* (XI^e—XIII^e *siècles*, Paris, 1963 *(Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica* (secoli XI—XIII), Bologna, 1973*)*, p. 155.

[2] ZUMTHOR 1972 cit., p. 239.

[3] TODOROV, *Poétique*, în Vol. colectiv *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, 1968, pp. 108—16.

Funcţiile şi „fabula"

5.1. Din motive ce privesc istoria politică şi culturală a Europei anilor' '30—'60, tezele lui Propp au fost date uitării, pentru a se face din nou auzite, cu toată forţa şi claritatea, în jurul anilor '60, mai întîi în mediul folcloristic şi etnografic, apoi în cel literar [1]. Mă voi referi imediat la această reapariţie a ei în teoria literaturii, rezervîndu-mi apoi cîteva observaţii privitoare la contribuţia etnologilor.

Insistenţa cea mai mare pe linia lui Propp a venit de la Bremond. Acesta, la începutul uneia dintre primele sale contribuţii, precizează clar în ce fel (şi pînă la ce limite) pot fi introduse pe teren literar analizele lui Propp: „Ce que Propp étudie dans le conte russe [...] c'est une couche de signification autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message: *le récit*. Par suite, toute espèce de message narratif, quel que soit le procédé d'expression qu'il emploie, relève de la même approche à ce même niveau. Il faut et il suffit qu'il raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendente des techniques qui la prennent en charge" [2].

Iată aşadar că valoarea semiologică a modelului narativ este fixată, iar independenţa lui de mijloacele şi tehnicile expresive s-a stabilit. Însă Bremond îşi dă seama şi de faptul că sistemul închis al lui Propp nu poate fi menţinut dacă e raportat la alte texte. Exigenţa principală pe care Bremond o pune în vigoare este aceea a posibilităţii unor opţiuni: orice acţiune poate sau nu poate avea urmare, iar în primul caz, poate avea o urmare fericită sau nefericită. O analiză a ceea ce numim *récit* trebuie să fie binară („nécéssité de ne jamais poser une fonction sans poser en même temps la possibilité d'une option contradictoire") [3].

---

[1] Cf. MELETINSKI-NEHLIUDOV-NOVIK-SEGAL, *La folcloristica russa e i problemi del metodo strutturale*, în vol. colectiv, *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Torino, 1973.

[2] BREMOND 1964 = BREMOND 1973 cit., p. 12.

[3] *Ibid.*, p. 25.

Succesiunea fixă de funcții postulată de Propp este deci pusă sub semnul îndoielii (cel puțin la modul abstract) de către cerința unei serii de alternative deschise de fiecare funcție în parte; ea este și mai mult amenințată de un alt aspect: acela că între anumite funcții există un raport de presupunere reciprocă, și deci o ordine fixă, în timp ce altele au o poziție preferențială care ține numai de probabilitate, și deci lasă să se întrevadă posibilitatea unor funcții cu poziție liberă.

Nu voi intra în amănunțe, deși sînt importante, cum e de pildă sugestia de a nu face ca funcțiile să se succeadă într-o înșiruire pe o singură linie, ci de a identifica într-un *récit* clasele de funcții omogene și corelate, care trebuie dispuse respectiv pe diverse linii paralele și astfel să constituie secvențe conexe, dar nu și consecutive ale narațiunii (care se poate descompune în unități mai mici, funcțiile, și în unități mai mari, secvențele).

Trebuie în schimb subliniată neapărat cerința bifurcării, deoarece, cum semnalează Bremond însuși [1], ea permite legătura cu niște comportamente arhetipale și cu niște stereotipii culturale, de care ascultătorul (sau cititorul) leagă logic respectivul *récit*, recunoscîndu-i semnificațiile narative sau observînd încălcările săvîrșite eventual de povestitor (sau scriitor). Funcțiile sînt, în fapt, pentru Bremond, niște „unités de sens" [2]. Ele pot constitui modele de o complexitate mai mare sau mai mică:

„il est sans doute possible, en combinant un nombre limité d'éléments aisément répérables (les fonctions, groupées

[1] *Ibid.*, p. 35, dar și p. 30.

[2] *Ibid.*, p. 47. Asemănătoare, dar mai riguroasă, e definiția propusă de Lotman 1970, p. 276: „Cum se prezintă evenimentul ca unitate a compoziției subiectului? *În text evenimentul este transferarea personajului dincolo de granițele cîmpului semantic*" (subl. autorului). De aici o întreagă serie de afirmații grăitoare privitoare la subiect: „Deplasarea eroului în interiorul spațiului ce-i este destinat nu constituie un eveniment. De aici rezultă clar dependența conceptului de eveniment de structura spațială a textului de componenta sa clasificatorie. De aceea subiectul se poate concentra în episodul principal, care e intersectarea principalei limite topologice cu structura spațială" (p. 281); „Elemente inmancabile în orice subiect sînt:

en triades) de construire des modèles de situations et de conduites d'une complexitè indéfiniment croissante, capables de constituer ces «simulacres» des événements et des personnages *(dramatis personae, actants, rôles,* comme on voudra les nommer*)* dont l'analyse sémiologique du récit a besoin" [1].

Trecînd la propunerile constructive, Bremond îşi exprimă programul ca pe o descriere a „constrîngerilor logice pe care orice înşiruire de fapte aranjate în formă de povestire trebuie să le respecte pentru a nu se dovedi neinteligibile" [2]. E vorba deci de un proiect cu caracter deductiv, în care formulările lui Propp constituie numai un repertoriu de exemplificare. Iată deocamdată definiţia aşa-numitului *récit:* „Orice povestire constă într-un discurs care cuprinde o succesiune de întîmplări de interes uman în unitatea aceleiaşi acţiuni" [3].

Bremond menţine, firește, afirmaţiile făcute: nici o funcţie nu este în mod obligatoriu urmată de o alta, pentru că de fiecare dată se deschide o posibilitate binară, care admite trecerea, sau absenţa trecerii, de la virtualitate la act.

Ceea ce interesează aici este limbajul folosit pentru a descrie funcţiile. Am văzut că Propp îşi realizase clasificarea ţinînd cont de ansamblul sistemului. La un moment dat în *Morfologia...* avem o schiţă de generalizare: „Judecînd lucrurile sub raport morfologic, putem numi basm orice dezvoltare pornind de la o prejudiciere (X) sau lipsă (x) — trecînd prin funcţii intermediare — pînă la o căsătorie (N) sau la alte funcţii folosite ca deznodămînt [...] Această dez-

1) Un cîmp semantic împărţit în două subdiviziuni reciproc complementare. 2) O limită între cele două subdiviziuni care, în condiţii obişnuite este inviolabilă, în timp ce în cazul dat (textul cu subiect are în centrul său întotdeauna un caz anume) se dovedeşte că poate fi încălcată de eroul-agent (protagonist). 3) Eroul-agent" (p. 283).

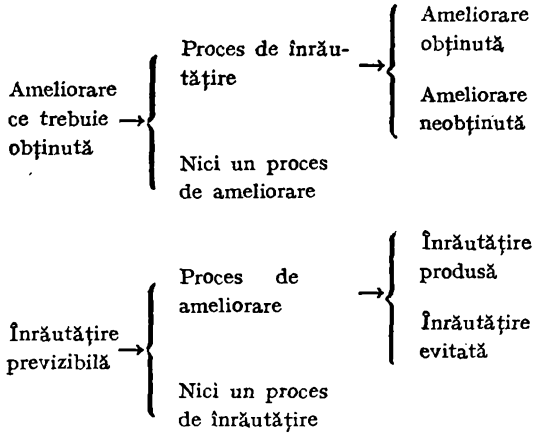
[1] BREMOND 1964 = BREMOND 1973, p. 46.

[2] Bremond 1966, *La logique des possibles narratifs* cit., p. 69.

[3] *Ibid.*, p. 102.

voltare a fost numită de noi *mişcare* / orice nouă prejudiciere, orice nouă lipsă, dă naştere unei noi mişcări"[1].

Bremond procedează invers: dat fiind că punctul de plecare al unei acţiuni poate fi numai un proiect omenesc pe care evenimentele îl pot favoriza sau împiedica, orice naraţiune se poate raporta la două tipuri:



Pe aceste două scheme (care amintesc în parte de terminologia lui Propp) se altoiesc principalele evenimente intermediare: *obstacolul ce trebuie eliminat, sarcina de îndeplinit, problema de rezolvat, negocierea, agresiunea* etc. În această cazuistică personajele *(aliat* şi *cel ce primeşte ajutor, adversar* şi *atacat, seducător* şi *sedus)* determină secvenţele, adică seriile de funcţii în care ele sînt implicate. Bremond atrage atenţia că fiece secvenţă îşi are paralela ei de semn opus, deoarece victoria unui personaj înseamnă eşec pentru celălalt, succesul unuia este falimentul celuilalt şi aşa mai departe. Ar trebui obiectat, sau măcar precizat, că această dedu-

[1] PROPP, 1928 cit., p. 98. TOMAŞEVSKI 1925 cit., p. 213, vorbea în schimb (referitor însă la textele literare) despre treceri de la stări de contradicţie la concilierea finală, sau de la rupturi de echilibru la restabilirea echilibrului iniţial sau a unui echilibru oarecare.

blare nu este aproape niciodată valorificată în *fabula*, dat fiind că orice întîmplare e pusă în relaţie cu protagonistul (sau cu protagoniştii) şi evaluată din perspectiva acestuia.

E necesar ca aici să ne întrebăm ce tip de acţiuni au fost enumerate de Bremond ca funcţii şi cum trece el de la general la specific. Cît despre primul punct, Bremond afirmă că „tipurilor narative elementare le corespund [...] formele cele mai elementare ale comportamentului uman. Angajamentul, contractul, greşeala, capcana etc. sînt nişte categorii universale" [1]. Trecerea de la general la particular este apoi realizată prin înghesuirea secvenţelor în marea triadă-matrice: e vorba deci de enumerarea obstacolelor ce se opun *ameliorării*, a *ajutoarelor* ce sînt date protagonistului, a mijloacelor pentru *eliminarea adversarului* şi aşa mai departe, „într-o ierarhie de secvenţe incluse, mereu aceleaşi, care determină în mod exhaustiv cîmpul « narabilului »" [2]: „construind, de la formele cele mai simple ale narativităţii, secvenţe şi roluri, înlănţuire de situaţii tot mai complexe şi mai diferenţiate, punem bazele unei clasificări a tipurilor de povestire [...] [3].

Partea valoroasă a acestui proiect al lui Bremond este deci, precum mi se pare, că trecerea de la general la particular e realizată tot pe acelaşi plan de abstracţiune [4]: îmbunătăţire, obstacol, mijloace pentru a-l elimina etc., sînt toţi nişte termeni care menţin un grad de generalitate susceptibil de o gamă vastă de subarticulări. Totuşi, alegerea acestui plan e arbitrară şi rămîne să ne întrebăm asupra valabilităţii ei.

E neîndoios că într-o terminologie de funcţii ca aceea utilizată de Bremond poate intra orice naraţiune; dar există un punct dincolo de care o descriere devine falsificare. Pot eu oare numi *seducere* fapta unui sfătuitor necinstit, ca şi pe

---

[1] BREMOND 1966 cit., p. 121.
[2] *Ibid.*, p. 120.
[3] *Ibid.*, p. 121.
[4] Excluzînd partea iniţială a studiului, unde între *virtualităţi* şi *îmbunătăţire ce trebuie obţinută* şi *înrăutăţire previzibilă* există un plus de specificitate.

aceea a unui îndrăgostit înflăcărat? Sau pot să pun la aceeași rubrică înșelătoria unui escroc și pe aceea a unui ins adulter? Iar dacă încep să disting, fie și lexical, funcțiile între ele, nu alunec oare pe o pantă care duce mult prea departe?

Să luăm un exemplu clasic, cel al lui Propp. Se dau aceste cinci situații inițiale:

1. Împăratul îl trimite pe Ivan să o caute pe fata de împărat. Ivan pleacă.
2. Împăratul îl trimite pe Ivan să caute un lucru rar. Ivan pleacă.
3. Sora își trimite fratele să caute un leac. Fratele pleacă.
4. Mama vitregă o trimite pe fata vitregă să caute foc. Fata pleacă.
5. Fierarul îl trimite pe argat să caute o vacă. Argatul pleacă[1].

Pentru Propp cele cinci segmente sînt identice ca funcție: ele constituie trimiterea și plecarea în căutare. În sistemul basmelor fantastice aceste situații de început sînt tipice și unificarea lor e incontestabilă; tocmai pentru că sistemul e rigid, se poate opina că uneori, de ex. eventualitatea nr. 4 nu prezintă desfășurările pe care *trebuie* să le aibă, ci constituie un episod pur anecdotic, deci ea n-ar trebui să fie considerată o funcție, ci înglobată în alta sau neapărat neglijată. Se pot imagina în schimb alte sisteme în care să fie considerată fundamentală diferența dintre un obiect al căutării însuflețit (ex. 1,5.) sau neînsuflețit (ex. 2, 3, 4), plăcut (ex. 1, 2) sau util (ex. 3, 4, 5) etc.

Gradul de generalizare în delimitarea funcțiilor este deci condiționat de sistem. Acesta, la rîndul său, poate primi, după scopurile cercetătorului, granițe mai mult sau mai puțin restrînse: se poate institui ca sistem însuși textul de care ne ocupăm, adică *fabula* acestuia, sau toate operele asemănătoare ale unui scriitor, sau toate operele asemănătoare din una sau mai multe epoci. Se naște deci cerința ca funcțiile să poată fi definite cu ajutorul unei trepte de

[1] Propp 1928, cit., p. 278.

generalizare variabilă; cu alte cuvinte, trecerea de la general la particular să nu aibă loc numai pe o reţea bidimensională de subdiviziuni interne mereu mai restrînsă (cum propune Bremond), ci să fie şi o trecere de la general la specific care să-şi aibă la cele două extreme generalizarea maximă şi specificarea maximă. În orice caz, există o limită peste care nu se poate trece: cea a identităţii semantice a textului examinat. Intrigă şi *fabulă*, păstrează desigur o grămadă de detalii şi specificări de care modelul narativ trebuie să facă abstracţie. Dar n-aş considera util un model narativ de la care pornind textul să devină de nerecunoscut. Există o antinomie între individual şi general care, în cazul modelelor narative este de o foarte mare importanţă. Modelele trebuie să permită descrierea în mod uniform a unor texte de natură şi de epocă diferită, deci identificarea invariantelor; dar în momentul în care invariantele se dovedesc nesemnificante, deci cînd textul este cu totul de nerecunoscut în model, modelul însuşi devine lipsit de utilitate. E nevoie deci ca între text şi model să existe un raport biunivoc, oricît ar fi de general.

Se poate observa, pe de altă parte, că triadele îndrăgite de Bremond sînt, e drept, constituite din elemente omogene pe planul logic, dar nu şi pe cel narativ. Pe plan narativ, elementele iniţiale (virtualităţi) şi finale (scop atins) pot avea şi o consistenţă minimă; primul poate foarte bine să nici nu fie enunţat şi să fie de fapt înglobat în elementul median (realizare). Aş spune deci că schema-matrice a lui Bremond ar trebui transformată în felul următor:

(virtualităţi) → transpunere în fapt → (scop atins),

încît să indice că aşa-zisul, *récit*, în forma cea mai abstractă posibilă, se identifică cu elementul median, chiar dacă celelalte două elemente sînt condiţiile necesare pentru existenţa lui [1].

---

[1] Aceeaşi mi se pare a fi opinia lui Lotman: cf. mai sus, nota 2 la p. 134.

O tendință către tripartiție este totuși, se poate spune, congenitală, și o reliefa foarte exact Aristotel:

„Un întreg este ceea ce are început, mijloc și sfîrșit. Începutul este ceea ce nu are în sine nici o nevoie să se găsească după alt lucru, ci e natural ca un alt lucru să se găsească sau să se potrivească după el. Sfîrșit este, dimpotrivă, ceea ce prin propria sa natură se găsește după alt lucru, sau este urmarea neapărată a acestuia sau pur și simplu urmează după el în ordinea obișnuită [și conformă cu adevărul] a faptelor; iar după el nu mai este altceva. Mijlocul este ceea ce se găsește după un alt lucru, iar după el urmează altul[1]". La care e bine individualizată funcția inaugurativă și motrice a primului element și aceea concluzivă a ultimului. Fapt ce ne sugerează să înlocuim „virtualitățile" lui Bremond cu niște funcții reale, chiar diegetice, ca de ex. (la un grad mult mai mic de abstractizare) „îndrăgostirea", „promisiunea de căsătorie" sau altele asemănătoare.

Să luăm, deci triada următoare:
promisiunea de căsătorie → dificultăți care o întîrzie (= obstacole de depășit → mijloace pentru a învinge obstacolele → obstacole depășite) → căsătorie.

Ea se poate adapta la sute de texte, de la romanele alexandrine pînă la *Logodnicii* și la romanele sentimentale. Apoi, în funcție de tipul de „contract" pe care-l constituie promisiunea de căsătorie, după tipul de dificultăți etc., se pot institui regrupări tot mai restrînse, scoțînd de fiecare dată la lumină elemente specifice incluse în generalitatea formulei de bază.

Și mai bogată în generalizări poate fi o narațiune care pleacă de la funcția *îndrăgostire*. Primul criteriu de distincție este (cel puțin în societățile monogame) existența sau neexistența anterioară a unei căsătorii; al doilea, propunerea de a transpune în faptă iubirea sau nu etc. De aici prezența sau absența unei funcții *adulter*, care poate fi și considerată concluzivă (ca un scop atins), sau intermediară, în perspectiva unor dezvoltări ulterioare. În acest cadru, vicleșugurile împotriva soțului legitim pot fi văzute numai în raport cu

[1] *Poetica*, 1450 *b*.

scopul lor *(învingerea obstacolului)* sau comparate cu viclesugurile de orice fel, indiferent de scopul cu care sînt puse la cale, şi definite ca *înşelăciune*, sau şi mai bine specificate, în caz că pe modalităţile lor se centrează naraţiunea *(batjocorirea ;* cf. mai jos cap. 4) *, adăugînd înşelăciunii o voinţă de umilire a adversarului.

În al doilea rînd, funcţiile pot fi împerecheate sau asociate în grupuri mai mari: promisiunii de căsătorie îi poate fi considerat (sau nu) concomitent *angajamentul*, mai mult sau mai puţin explicit de *păstrare a castităţii*, ceea ce implică un şir de dezvoltări paralele cu aceea a formulei de bază, după combinări din ce în ce mai complexe. Natural că pe baza acestor scheme (devenite stereotipe) eventualele încălcări duc la rezultate de surpriză, de aspect comic etc.

După părerea mea, aşadar, reţeaua care va defini aşazisul *récit* nu trebuie să aibă numai posibilitatea de îngroşare, adică de îmbogăţire cu detalii, ci trebuie să permită evaluări mai mult sau mai puţin riguroase în ierarhia general-specific, astfel încît obiectivul analizei să poată fi mutat la diferite distanţe de obiect, şi să-l angreneze, după necesităţi, în clase mai mult sau mai puţin ample de obiecte descrise, respectiv, la o aceeaşi scară.

5.2. Propp defineşte personajele pornind de la funcţii şi nu invers. Găsind şapte tipuri principale de personaje (răufăcătorul, donatorul, ajutorul, împăratul şi fata de împărat, trimiţătorul, eroul, falsul erou) [1], le individualizează pe baza funcţiilor pe care ele le îndeplinesc, definind sferele de acţiune care le revin şi subliniind posibilitatea ca un singur personaj să îmbrăţişeze mai multe sfere de acţiune, sau ca o singură sferă de acţiune să se împartă între mai multe personaje.

Această foarte originală decizie de ordin teoretic, care în esenţă privează personajul de o fizionomie şi de un caracter *care să preceadă* acţiunea şi îl transformă într-un rol *din*

* Cap. 4, nereprodus în prezentul volum, este intitulat „Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron".

[1] *Propp*, 1928 cit., cap. VI.

cursul acțiunii, implică o concepție precisă asupra basmului fantastic pe care nu o discutăm aici (și pe care de altfel Propp o lasă neexplicită) o concepție în care subiecții sînt subordonați actelor, dat fiind că actele însele sînt simple variante formale ale unei succesiuni prestabilite și imutabile. Imposibilitatea ca o funcție să aibă urmări alternative face ca figura ce o îndeplinește să fie insignifiantă.

Propp spunea că „toate *predicatele* alcătuiesc compoziția basmului, toate *subiectele*, *complementele* și celelalte părți ale propoziției determină subiectul narativ" [1]. Se înțelege că, în extinderea la literatură a încercării lui Propp, s-a căutat să se țină cont, nu numai de predicate, adică de acțiuni, ci și de subiecte, adică de personaje, și de modalități, adică de complemente.

Probabil că din această frază a lui Propp ia naștere încercarea lui Todorov 1969 de analiză a povestirii. Principiul său de bază (care țintește mult mai departe de simpla descriere a nuvelelor din *Decameron*) este posibilitatea de a sintetiza conținutul unei povestiri utilizînd principalele categorii gramaticale: personajele vor fi subiecte sau obiecte ale acțiunii, adică agenți sau pacienți, acțiunile lor vor fi verbe, proprietățile lor adjective sau substantive și așa mai departe; nu lipsesc nici alte categorii gramaticale — negație, comparație, mod — chiar dacă folosirea lor e mai metaforică decît aceea a termenilor fundamentali.

Nu e nevoie să recapitulăm modul ingenios în care Todorov sintetizează, reducîndu-le la niște formule, respectivele nuvele. Voi indica numai aprofundarea adusă de el raportului dintre personaj și funcție; distincția (deși contestabilă în multe particularități) între un plan sintactic și un plan semantic, primul instituind *sensul* funcțiilor în mod relațional (pe linia lui Propp), în timp ce al doilea ne dă, abstracție făcînd de povestire, semnificatul; instituirea unor semne adecvate pentru a distinge o succesiune cronologică de una cauzală.

Todorov menține totuși preeminența funcției asupra personajului: agentul e caracterizat de predicatul cu care e

[1] *Ibid.*, p. 121.

asociat: „L'agent est une personne; mais il n'est en même temps personne" [1]; „il est comme une forme vide que viennent remplir les différents predicats (verbes ou attributs)" [2]. O sentință care, dacă acceptăm să reducem povestirea la o pură succesiune de funcții, este foarte justificată. Cît despre ceea ce-l distinge pe Todorov, trebuie subliniat că apoi el recuperează trăsăturile de caracter ale personajelor introducînd în secvențe atributele: care reprezintă însă numai acele elemente calificative cerute sau ocazionate de povestire.

Principala contribuție a încercării lui Todorov este că sugerează o reprezentare formalizată și lineară a secvențelor ce constituie povestirea: o reprezentare ce identifică nu numai funcțiile, dar și personajele, atributele lor determinante, actele lor de voință. Defectul principal, fără să intrăm în amănunte pe care alții le-au discutat deja pe larg [3], e clasificarea verbelor în trei categorii, aparținînd sferei lui „a modifica", „a păcătui" și a „pedepsi" [4] care nu se situează la același grad de generalizare, nu constituie un sistem semantic coerent și nu reușesc să includă în subordinea lor nici măcar acțiunile efectiv descrise în *Decameronul*.

Oricum, e vorba de un defect extrem de instructiv. Îl lăsăm de o parte pe *a modifica*, a cărei sferă este desigur foarte extinsă. Să-l luăm pe *a păcătui*. La rubrica *pécher*, Todorov înscrie: *acte sexuel, trahir une promesse, voler, tuer, manger, se saoûler, manquer de respect, blasphémer, avoir le coeur dur, faire partie d'un meuple ennemi, être riche* (în anumite situații, se înțelege). Verbele înregistrate sînt cele

---

[1] Tz. TODOROV, *Grammaire du Décameron*, The Hague-Paris 1969, p. 28.

[2] *Ibid.* Problema e văzută mai pe larg și mai puțin unilateral în apendicele despre *Les hommes-récit*, pp. 85—97.

[3] Cf. P. W. M. MEIJER, în „Het Franse Boek", XLI, 1971, nr. 1, p.p. 5—11; Bremond 1973 cit., pp. 103—28.

[4] TODOROV 1969 cit., pp. 34—41; mai înainte, TODOROV, *Littérature et signification*, Paris, 1967, sintetiza lumea verbală din *Liaisons dangereuses*, în triada *désir, participation* și *communication*, cărora li se puteau aplica apoi reguli de derivare: opoziție și pasiv (pp. 58—61). De aici o întreagă cazuistică, ce tinde să precizeze codul comportamental din *Liaisons* (p. 66).

ale unei descrieri la nivelul *fabulei*. Verbul la care sînt reduse — nu interesează aici cît de potrivit este el — le poate subsuma numai în cadrul unei anumite concepții de viață, care este aceea atribuită de Todorov lui Boccaccio. Încercînd să unifice verbele sub numai trei rubrici, Todorov a arătat implicit că orice categorie este neapărat legată de o ideologie: aceea a epocii căreia îi aparține textul sau a epocii în care se face analiza. Gradul de adecvare al schemelor lui Todorov subzistă deci numai în cazul în care categorisirile sale sînt la rîndul lor adecvate: adică în caz că el a realizat o interpretare istorico-ideologică adecvată. Extrema abstractizare nu duce, în acest caz, la o extremă aplicabilitate. Modelul este un model istoric (cf. 5.4.).

5.3. Bremond a revenit recent asupra problemei puse de *récit*, prin partea cea mai întinsă a ultimului său volum, intitulată *Les rôles narratifs principaux* [1]. La început pare să se întoarcă la lucrarea sa din 1966, din care preia schema triadică, și anume seria: *éventualité* → *passage à l'acte* → *achèvement* și insistența asupra posibilităților binare. Dar imediat se observă un accent diferit, confirmat de absența contribuției sale din 1966 în acest volum care totuși conține și scrieri anterioare, începînd cu 1964.

Efectiv această nouă teză constituie o răsturnare a poziției pe care se situează Propp, încă acceptată de Bremond în această privință în 1966: personajul prevalează asupra funcției:

> „La fonction d'une action ne peut être définie que dans la perspective des intérêts ou des initiatives d'un personnage, qui en est le patient ou l'agent. Plusieurs fonctions ne s'enchaînent que si l'on suppose qu'elles concernent l'histoire d'un même personnage (ainsi *Victoire* ne succède à *Lutte* que si l'on admet qu'un même personnage est, d'abord combattant, puix victorieux). Nous définirons donc la fonction, non seulement par une action (que nous nommerons *processus*), mais par la

[1] BREMOND, *Logique du récit*, Paris, 1973, pp. 129—333.

mise en relation d'un personnage-sujet et d'un processus-prédicat; ou encore, pour adopter une terminologie plus claire, nous dirons que la structure du récit repose, non sur une séquence d'actions, mais sur un agencement de rôles" [1]. Noutatea perspectivei aduce cu sine o reînnoire a definițiilor. Funcția nu mai e delimitată de incidența ei asupra mișcării de ansamblu din *récit*, ci de raportul dintre un agent și un predicat; un *récit* nu mai e constituit dintr-o succesiune de acțiuni, ci dintr-o înlănțuire de roluri.

Dacă se compară Bremond 1966 cu Bremond 1973, se observă că în schemele primului volum erau niște procese de îmbunătățire (sau de înrăutățire), niște obstacole de eliminat, niște ajutoare de primit sau niște servicii de oferit, care se înșiruiau sub rolul beneficiarului sau al victimei acestor procese, identificat cu perspectiva povestirii; acum personajul însuși este cel afectat de proces sau el îndeplinește procesul, operează modificarea sau este obiectul ei și așa mai departe. În plus, sînt puse în valoare și funcțiile reflexive, în care agentul se identifică cu pacientul.

Toate eforturile lui Bremond se concentrează deci în definirea rolurilor posibile. Sînt două mari categorii: pacient și agent. Pacientul poate fi obiectul unor influențe care îl dotează sau îl lipsesc de informații, de satisfacții sau insatisfacții, de speranțe sau de temeri; al unor acțiuni care-i modifică soarta (prin îmbunătățire sau degradare) sau îl menține în starea precedentă (prin protejare sau frustrare). În mod corelativ, agentul se poate prezenta ca factor ce influențează, îmbunătățește sau degradează, protejează sau frustrează. Numeroase sînt apoi subdiviziunile și subspeciile: agentul poate fi voluntar sau involuntar etc.

Se observă imediat că rolurile, dacă în terminologie par să corespundă în parte celor din Propp, se deosebesc totuși net deoarece au o valabilitate mult mai mare (chiar totală, cel puțin în intenții): antagonistului din Propp, de ex., îi e rezervată o serie de funcții limitate și cu efect previzibil,

[1] *Ibid.*, pp. 132—33.

în timp ce degradatorul și frustratorul lui Bremond pot să iasă la iveală în orice tip de povestire, și au tot atîtea probabilități de succes ca și de insucces; fata de împărat și împăratul la Propp apar mai puțin conturați nu atît pentru că prezența lor în ansamblul literaturii narative e minimă, cît pentru că într-o povestire calitatea de fiică de împărat sau aceea de împărat este una din nenumăratele posibile și cine o posedă poate fi agent și pacient, protector sau frustrator etc.

Spre deosebire de scrierile precedente, Bremond 1973 insistă deci mai mult asupra rolurilor decît asupra *récit*-ului; dar la sfîrșit rezultă că e vorba doar de o direcție a cercetării, din moment ce concluziile sînt bazate pe trecerea „du précodage des rôles au codage du récit" [1]. În concluzii, dimpotrivă, procesul este cel care trece înaintea rolurilor, într-o serie de tabele cu șase coloane care cuprind: legătură sintactică, proces, fază a procesului, volițiune, persoane (agent și pacient). Citind coloana de la dreapta spre stînga, sînt astfel indicate: agentul și pacientul procesului, caracterul voluntar sau mai puțin voluntar al procesului, faza procesului (eventualitate, act, realizare), procesul (tipurile de proces prevăzute sînt în număr de vreo cincizeci), tipul de relație între o fază și cealaltă (cauză și efect, mijloc și rezultat, obstacol și trecerea lui).

Dispozitivul construit de Bremond 1973 e mult mai compact și mai complicat decît cel din Bremond 1966. Trebuie subliniat că de data aceasta Bremond se referă, fie și sumar, la niște exemple concrete, basme, nuvele, fragmente teatrale, *exempla ficta* etc., pe scurt își controlează deducțiile pe un repertoriu. Tabelele sale finale, în aparență, țin cont de dubla perspectivă a oricărei narațiuni, fapt prezent deja în Bremond 1966. Definirea proceselor și a categoriei de voluntaritate sînt tot în raport cu agentul și cu pacientul: îmbinare care împiedică totuși luarea în considerare a eventualității ca două acțiuni independente să se ciocnească aducînd agenților și pacienților lor consecințe pe care nici unul dintre ei nu le proiectase. Logica funcției, care este fără

[1] *Ibid.*, pp. 309 și urm.

excepţie o acţiune umană şi la Propp, continuă să domine, fie că personajele sînt absorbite de ea (la Propp) sau că sînt cauzele ei motorii (la Bremond).

Domină de asemenea în evaluarea mobilurilor şi a atributelor. A se vedea cum anume distinge Bremond [1] între atributele pur descriptive, statice, şi cele dinamice, „par lequels il [personajul] subit ou provoque une évolution", ţinînd cont numai de acestea din urmă: sau cum trecerea de la o stare A la o stare B este mereu văzută ca un proces de modificare, şi nu ca un efect al unui stimul produs de starea însăşi (de sărăcie, de insatisfacţie etc.). Adus în centrul povestirii, personajul continuă aşadar să fie calificat de acţiunile pe care le săvîrşeşte, sau pe care le suferă, de mişcările pe care le provoacă, sau în care este tîrît.

După părerea mea (şi mai ales cînd e vorba de texte cu o mai mare responsabilitate literară) raporturile trebuie inversate: o acţiune interesează în măsura în care ea reflectă firea şi voinţa unui personaj. Mai mult, personajul, care în general are nume şi prenume şi e înscris într-un registru de stare civilă, fie el şi fictiv, constituie un mănunchi de atitudini şi de trăsături caracterologice (în engleză se numeşte chiar *character*) care, chiar dacă el e un individ atipic sau un tip tradiţional sau o „mască" — în funcţie de anumite poetici sau genuri literare —, constituie ipso facto explicaţia mobilurilor sale şi conţine posibilitatea unor dezvoltări interioare. În fine, personajul înfăptuieşte unificarea funcţiilor care au sens numai întrucît sînt realizate de el, transmise de el: „Un procedeu uzual pentru a grupa şi a lega în serie motivele este introducerea unor personaje care să constituie nişte purtători vii ai lor" [2].

5.4. Încercările lui Todorov şi ale lui Bremond sînt cele mai avansate analize ale povestirii propuse pînă acum. În loc să le facem o critică amănunţită, ar fi util să le experi-

[1] *Ibid.*, pp. 137—38.
[2] TOMAŞEVSKI 1925 cit., p. 337.

mentăm concret, încercînd eventual o unificare a lor [1]. Dar discuţia pe care vreau s-o schiţez aici priveşte chiar fundamentele metodei. Aceste analize ale povestirii folosesc un metalimbaj pe care-l aplică la un text lingvistic (opera literară, basmul etc.) Acest metalimbaj poate duce la nişte formalizări, dar numai prin umilul procedeu al parafrazei, de obicei rezumative.

Faptul ar merita un întreg istoric, însă voi indica doar cele două extreme ale lui. Platon însuşi, confruntînd discursul mimetic cu cel diegetic şi refăcînd în formă narativă cele spuse de Hrises şi răspunsul lui Agamemnon, efectua o reducere şi o banalizare a textului homeric [2]:

[„Voi căpetenii Atrizi, ahei cu frumoase pulpare,
Fie ca zeii-ntronaţi în Olimp la război să v-ajute
Troia uşor să luaţi şi cu bine s-ajungeţi acasă!
Ci-napoiaţi-mi copila robită primind aste daruri,
Dacă vă temeţi de fiul lui Zeus, de-arcaşul Apolon".
Asta vorbi, şi cu toţii strigau învoindu-se-aheii
S-aibă ruşine de preot primindu-i mîndreţea de daruri,
Nu i-a plăcut lui Atrid Agamemnon îndemnul acesta,
Şi l-a respins fără milă pe preot cu aspra poruncă:
„Vezi, o moşnege, să nu te mai prind pe aici la corăbii,
Ori între noi zăbovind ori încoace venindu-ne iară;
Mi-e că ţi-or fi de prisos toiagul şi semnele sfinte.
Nu-ţi voi da fata-napoi, ba chiar cărunţi-va-n robie
Tocmai în Argos acasă la mine, de ţara-i departe,
Pînză ţesînd la război şi culcîndu-se-alături de mine.
Du-te dar, nu mă-ndîrji, dacă teafăr doreşti să poţi merge".
Astfel a zis, şi bătrînul de teamă, auzindu-i porunca,

---

[1] Foarte instructiv experimentul lui Rossi A., *La combinatoria decameroniana: Andreuccio*, în „Strumenti critici", VII, pp. 151, 1973.

[2] *Iliade I*, vv. 17—42, ed Mazon-P. Chantraine-P. Collart, Paris, 1937 (Les belles lettres); *Republica* III, 393—94, ed. Chambry, Paris, 1932 (Les belles lettres). [Versiunea românească a celor două fragmente este luată, respectiv din *Iliada*, trad. G. Murnu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955, p. 29—30; *Statul (Republica) lui Platon*, trad. de Vasile Bichigean, Tipografia Dim. C. Ionescu, Bucureşti, 1923, p. 136 — *N.T.*].

Merse tăcut pe la marginea mării bătută de valuri
Unde deoparte stătu şi rugare rosti către Domnul,
Zeul Apolon, născutul din Leto, pletoasa zeiţă:
„Tu cel cu arcul de-argint, tu paznicul Hrisei, Sminteus,
Dacă ziditu-ţi-am eu vreun mîndru locaş de mărire,
Ori închinatu-ţi-am grasele buturi de capre şi tauri,
Glasul auzi-mi-l, Doamne, şi-o singură vrere-mplineşte-mi:
Stropii de plîns cu săgeţile tale plătească-mi danaii!"]

[„Sosind preotul i-a rugat pe zei să le îngăduiască aheilor să cuprindă Troia şi să se întoarcă cu bine acasă. În acelaşi timp rugă pe Greci să-i dezrobească pe fiica sa, primind preţul de răscumpărare şi cinstind pe Apollo. La vorbele acestea toţi ceilalţi îl respectară pe bătrîn şi consimţiră, numai Agamemnon s-a înfuriat şi i-a poruncit, ca numaidecît să plece şi să nu se mai reîntoarcă, căci altcum nu-l va scăpa de mînia sa nici sceptrul, nici panglicele zeului. Fiica lui, înainte de ce ar fi dezrobită, va îmbătrîni la dînsul în Argos; deci să se ducă şi să nu-l mai întărîte, dacă vrea să ajungă întreg şi sănătos acasă. Bătrînul, auzindu-le acestea, se sperie şi se depărtă fără a zice o vorbă. După ce a ieşit din tabără, s-a rugat foarte mult lui Apollo, chemîndu-l pe nume, amintindu-i toate jertfele aduse şi rugîndu-l, că dacă i-a făcut cîndva ceva pe plac fie înălţîndu-i biserici, fie aducîndu-i jertfe alese, ca răsplată pentru toate acestea şi pentru lacrimile ce le-a vărsat, să-i pedepsească pe Achei cu săgeţile sale".]

Firește că e posibilă şi o altă reducţie ulterioară: nu numai în forma aceasta: „Hrises cere să-şi răscumpere fiica; Agamemnon refuză şi-l alungă pe Hrises" (cum sugerează Genette) [1], ci şi astfel: „Cerere de răscumpărare; refuz" (considerînd ca nefuncţională alungarea lui Hrises).

În faţa aceleiaşi probleme se găseşte şi Hendricks, care, conştient de discontinuitatea dintre semnificaţii lingvistici

[1] GENETTE 1972 cit. pp 190—191, care conţine doar a doua parte a frazei dat fiind că nu citează tot fragmentul.

și semnificații narativi [1], propune o serie de etape pentru o trecere cît mai puțin subiectivă între primii și ceilalți [2]. Ceea ce el numește „normalization" a unui text se aseamănă foarte mult cu simplificarea făcută de Platon (a se vedea fragmentul „normalizat" din Faulkner la p. 173); însă o serie de normalizări succesive duce în cele din urmă la acea „summarization", care este, inevitabil, o parafrază rezumativă [3]. Hendricks conchide, cu justețe, că „summarization is a more powerful operation than normalization, but it is also more subjective in that it is not closely tied to grammatical form" [4].

Hendricks nu observă însă (și aceasta ar putea atîrna și mai mult în balanța subiectivității) că rezumatul operei propus de critic servește nu numai la indicarea a ceea ce a reținut el ca mai semnificativ (pertinent) din ea, dar și la pregătirea interpretării, care se adaptează desigur opțiunilor și accentelor pe care le sintetizează rezumatul. Astfel, deși nu luăm rezumatul drept un echivalent al operei (și nimeni nu propune aceasta), se poate susține totuși că el e un act critic de primă importanță; însă natura lui inevitabil subiectivă e un indiciu al imposibilității unei definiții necontroversate a semnificaților narativi.

Să excludem și acele cazuri de rezumare imprecisă, în care se enunță evenimente narative ce lipsesc din text, sau diferă de acelea pe care textul le conține; rezultă că alegerea evenimentelor și, mai mult, înlănțuirea lor, interpretează ceea ce textul spune în modul cel mai difuz și mai complex tocmai pentru că înlănțuirea nu e, în intenția naratorului, așa de simplă cum rezultă din parafrază. Sînt deci posibile nenumărate parafraze „oneste" (adică atente

---

[1] W. O. HENDRICKS, *On the notion 'Beyond the Sentence'*, în „Linguistics", 37, 1967.

[2] W. O. HENDRICKS, *Essays on Semiolinguistics and Verbals Art*, The Hague, 1973; *Methodology of Narrative Structural Analysis*, în „Semiotica", 7, 1973.

[3] HENDRICKS, *Methodology* cit., p. 175.

[4] *Ibid.*, p. 178. („Rezumarea este o operație foarte eficace de normalizare, însă în aceeași măsură ea este subiectivă, deoarece nu este strîns legată de forma gramaticală").

la fidelitate) ale aceluiaşi text[1]. Şi nu există un etalon de obiectivitate, deoarece parafrazele sînt prin natura lor neobiective.

Că funcţiile sînt formulate printr-un procedeu rezumativ, se ştie. O spune însuşi Propp, indicînd rezumatul ca frază preliminară a operaţiei: „Conţinutul basmului poate fi prezentat în întregime prin fraze scurte, ca acestea: părinţii se duc la pădure, interzic copiilor să iasă afară din curte, un zmeu o răpeşte pe fetiţă etc." [2], urmat îndeaproape de Meletinski, care vorbeşte de „condensation du contenu en une série de phrases courtes" [3]. Trebuie observat dealtfel că toată *Morfologia basmului* se bazează nu pe basme, ci pe nişte rezumări ale lor operate în cadrul discursului teoretic de către Propp însuşi.

În mod şi mai detaliat, Todorov indică existenţa unei ierarhii de generalizare între rezumate:

> „L'unité syntaxique de base sera appelée PROPOSITION. Elle correspond à une action „indécomposable", p. ex. „Jean vole de l'argent", „Le roi tue son petit-fils" etc. Cependent cette action n'est indécomposable qu'à un certain niveau de généralité; à un niveau plus concret, une telle proposition serait représentée par une série de propositions. Autrement dit, une même histoire peut avoir des résumés plus ou moins succints. Ainsi l'un posséderait la proposition „Le roi fait la cour à la marquise" là où dans un autre on aurait: „Le roi décide de partir", „Le roi voyage, „Le roi arrive à la maison de la marquise" etc.[4]

Încît Todorov ajunge să mărturisească fără înconjur: „nous traitons des résumés des nouvelles plus que des nouvelles elles-mêmes" [5], provocînd o contrariere ce ar putea fi îndreptăţită numai dacă rezumatele n-ar fi „oneste" sau n-ar fi

---

[1] O menţiune la TODOROV, 1967 cit., p. 57.
[2] PROPP, 1928 cit., p. 121.
[3] MELETINSKI 1969 cit., p. 207.
[4] TODOROV 1969 cit., p. 19.
[5] *Ibid.*, p. 16.

opera criticului respectiv.[1] Procedeul rezumativ este o etapă obligatorie.

Mai trebuie adăugat că seria telescopică a generalizărilor mai mari sau mai mici a rezumatelor acționează mai ales asupra ansamblului de motivări:

> „Un historien peut résumer un regne en écrivant: „Il s'employa à consolider son trône"; il peut fournir une première précision en ajoutant: „Il s'employa à consolider le trône en brisant les grandes maison féodales". Dans cet emboîtement de moyens, consolider le trône peut être désigner par le récit comme le moyen pour le monarque de faire son devoir, autrement de satisfaire un mobile éthique, finalité dernière de sa conduite; abaisser les féodaux est le moyen de consolider le trône, c'est-à-dire le moyen du moyen; s'appuyer sur la bourgeoisie est le moyen d'abaisser les féodaux, c'est-à-dire un moyen de troisième degré" [2].

Însă va fi suficient un singur exemplu pentru a arăta toate responsabilitățile pe care parafraza și le asumă inevitabil. Basmul 113 din Afanasiev este reprodus și comentat de Propp [3], pentru a arăta metoda folosită în delimitarea funcțiilor; Bremond [4] propune în schimb o altă analiză, care valorifică momente din poveste neglijate de Propp, și îi prezintă în alt fel logica narativă. Și iată că disensiunea dintre cei doi cercetători se lămurește prin diferența dintre două rezumate.

Se poate deci ținti cu toată energia posibilă către o formalizare a așa-zisului *récit*, dar această formalizare nu poate să nu treacă prin faza, subiectivă prin însăși natura ei, a parafrazei [5]. Nu se poate ieși din schema:

récit → parafrază → formalizare.

---

[1] Cf. De MEIJER, *art. cit.*
[2] BREMOND 1973 cit., pp. 196—97.
[3] PROPP 1928 cit., pp. 102—5.
[4] BREMOND 1964 = BREMOND 1973, pp. 22—25.
[5] HENDRICKS 1967 cit.

În aceasta constă diferenţa faţă de formalizările ştiinţifice. O formulă chimică sau matematică *poate* fi prezentată într-un limbaj natural, şi aproape întotdeauna în dauna clarităţii şi universalităţii ei: ecuaţie sau transformare chimică → formulă → parafrază; formalizarea aşa-numitului *récit îşi are baza* într-un rezumat făcut într-un limbaj natural, şi nu face decît să-l exprime pe acesta într-un mod simbolic. Cu alte cuvinte, nu este o adevărată formalizare.

Mai mult. De obicei, funcţiile nu sînt indicate prin parafraze, ci prin termeni generali, pe care-i voi numi „etichete". În cazul acestei noi intermedieri există o nouă intervenţie a criticului. Astfel, la Propp, este denumită *complicitate* următoarea secvenţă: „Victima se lasă înşelată şi îşi ajută astfel fără să vrea duşmanul"; iar următoarea funcţie este numită *lipsă*: „Unuia dintre membrii familiei îi lipseşte ceva, doreşte să aibă un lucru oarecare"; ca să nu mai vorbim de funcţii care nu mai descriu evenimentele, ci le clasifică în raport cu poziţia lor în povestire: de pildă *momentul de legătură* care înseamnă: „Nenorocirea sau lipsa sînt comunicate, eroului i se adresează o rugăminte sau o poruncă, el este trimis undeva sau lăsat să plece" [1].

Felul cum procedează Propp este ireproşabil. Într-adevăr, atît parafrazele sale, cît şi „etichetele" sale sînt formulate pe baza cunoaşterii *corpus*-ului, considerat ca un sistem închis. Comparînd toate segmentele narative analoage I) în privinţa conţinutului, II) în privinţa semnificatului lor în desfăşurarea tramei (iar prima analogie e valabilă numai dacă se susţine şi a doua), el a ajuns la o formulare „normalizată", care constituie, ca să zicem aşa, media tuturor parafrazelor de segmente analoage extrase din povestiri diferite.

Ceea ce am relevat în legătură cu Propp e valabil pentru orice tentativă de identificare şi *numire* a funcţiilor. Desigur, se pot analiza acţiunile unui text în raport cu desfăşurarea tramei, dar la ce *corpus* le vom raporta pentru a le putea eticheta? Mi se pare indispensabilă o afirmaţie de principiu: un model general al narativităţii e imposibil, deoarece chiar

[1] PROPP 1928 cit., pp. 36, 41 şi 42.

evenimentele sînt acelea care, cu ajutorul timpurilor și locurilor, se decupează în mod diferit din realitate și capătă semnificații diferite. Funcțiile narative oglindesc această schimbare lentă dar continuă. Nu pot analiza un text epic medieval fără să fac apel la codul feudal și la încălcările lui: adică fără să dau luptelor între familii, trădării, actului eroic [1] o valoare cu totul diferită și de extindere diferită, față de aceea pe care ar avea-o termeni ca „prejudicierea morală", „încălcarea contractului", „lupta" și altele asemănătoare. Iar mai presus de toate diferă conexiunea logică între acțiuni, pentru că orice epocă concepe diferit meritele și culpele, bucuriile și suferințele, răsplățile și pedepsele, și tot în mod diferit își imaginează legăturile dintre ele în viața unui om. Logica unei povestiri (aceea pe baza căreia acțiunile pot fi definite ca funcții și etichetate) este logica unei anume culturi, oglinda unei societăți sau a fazelor ei istorice precedente.

Mi se pare deci zadarnică generalizarea modelului proppian, chiar dacă ulterior el a fost simplificat. Pentru că deși am putea să-l aplicăm forțat (ceea ce nu se întîmplă întotdeauna) la orice povestire din orice epocă, acest lucru s-ar face cu prețul unei totale falsificări, nu numai a „etichetelor", dar și a legăturilor dintre o funcție și alta. S-a spus că Propp a furnizat, într-un anumit sens, schema generală a tuturor basmelor fantastice ruse: ei bine, o astfel de schemă *nu* e cea a tuturor narațiunilor existente; și dacă aceasta e valabil pentru succesiunea funcțiilor, nu poate să nu fie adevărat pentru înseși funcțiile, care se definesc tocmai pe baza acestei succesiuni.

Același lucru se poate spune pentru orice alt model închis. Modelele deschise (Bremond, Todorov), ce pot fi mai bine utilizate deoarece pot calchia cu ușurință concepțiile etice exprimate în texte, au însă mereu în față obstacolul lexical. În infinitatea de acțiuni pe care un subiect le poate săvîrși,

---

[1] E. DORFMAN, *The Narreme in the Mediaeval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structures*, Manchester, 1969; Dorfman folosește termenul de *narreme* pentru ample secvențe de text, ce se pot unifica sub un titlu.

şi pe care dicţionarul oricărei limbi le înregistrează ca verbe, care vor fi acei termeni (acele verbe) sub care pot fi grupate în mod satisfăcător şi destul de cuprinzător toate acţiunile realizate şi verbele ce le desemnează? Ajungem din nou la problema generalizării: dificultăţile ei — în cazul nostru — se nasc din nevoia ca feluritele acţiuni narate în texte să fie etichetate prin termeni nici mai mult nici mai puţin generali, date fiind raporturile ce intervin între ele (şi care legitimează termenul de *funcţie*) şi cu termeni valabili pentru un număr cît mai larg posibil de texte (cf. 5.1.).

E necesară aşadar o operaţie prealabilă: identificarea logicii (intertextuale) a acţiunilor într-un *corpus* determinat (care se încadrează într-un statut istoric, controlabil prin context). Numai în acel moment vor putea începe, pe un text anume, alte trei categorii de operaţii: 1) alegerea gradului de simplificare a *fabulei* în acţiuni nucleare; 2) alegerea nivelului de abstractizare prin care să definim acţiunile nucleare; 3) alegerea, din sistemul de termeni ce desemnează astfel de acţiuni, a acelora mai potriviţi pentru a juca rolul de „etichete", în raport cu logica contextuală şi intertextuală.

Diacronie şi acronie în „fabula"

6.1. După cum s-a văzut (1.1.), ordonarea cronologică şi cauzală a evenimentelor este specifică, prin definiţie, *fabulei*. Orice parafrază care nu ţine seamă de această ordonare, poate fi înlocuită cu o parafrază fidelă cronologiei (o problemă aparte, care nu creează preocupări din punct de vedere teoretic, este aceea a eventualelor serii de evenimente concomitente). Acestui principiu îi rămîne credincios Propp, definind funcţia tocmai în raport cu desfăşurarea acţiunii (cf. 1.2.), adică pe nişte baze cauzale şi poziţionale. „Structura basmului pe care o schiţează Propp se prezintă ca o

succesiune *cronologică* de funcții calitativ distincte, în care fiecare reprezintă un «gen» independent." [1].

Foarte clară este desprinderea lui Lévi-Strauss de poziția lui Propp, începînd cu studiul său din 1955 [2], în care ideile lui Propp sînt prezente în mod foarte indirect, trecute probabil prin școala lui Jakobson [3]. Într-adevăr, se vorbește la el de o „structură dublă", *istorică* și *anistorică* în același timp", a mitului, care face ca acesta „să poată depinde simultan de sfera *cuvîntului* [4] și să fie analizat ca atare) și de aceea a *limbii* (în care e formulat), deși oferă, la un al treilea nivel, același caracter de obiect absolut" [5]. La nivel de *cuvînt*, mitul e realizat sintactic prin elementele ce se înșiruie în succesiune spațio-temporală, iar ca *limbă* e analizabil în elemente (miteme) [6] permutabile, și care pot fi sistematizate în grupări semnificante acronice.

Luînd un mit oarecare, mitemele sale constitutive trebuie aranjate (ca într-o partitură simfonică) în așa fel încît să se mențină, desigur, pe plan orizontal, ordinea în succesiune. dar să și constituie, pe verticală, niște coloane ce pot fi intitulate în funcție de raporturile semantice. Lectura orizontală a mitemelor este aceea a povestirii (cronologică), cea verticală este lectura *sensului* (acronică). Această concepție este desigur conturată după publicarea în America a *Morfologiei basmului* (1948) și chiar în dialog cu Propp: „Adoptînd concepția noastră ordinea de succesiune cronologică este resorbită într-o matrice atemporală, care are într-adevăr formă constantă, iar deplasările de funcții vor fi numai unul din

---

[1] LEVI-STRAUSS, *La structure et la forme, Reflexions sur un ouvrage* de Vladimir Propp, în „Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée", seria M, nr. 7, 1960, p. 190; sublinierea noastră.

[2] LÉVI-STRAUSS, C., *The structural Study of Myth*, în „Journal of American Folklore", LXVIII, nr. 270, pp. 428—44, apoi în *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, pp. 227—55.

[3] LÉVI-STRAUSS 1960 cit., pp. 166—67.

[4] În sens saussurian [de „parole" — *N.T.*], ca și termenul următor, *limbă* [la Saussure — *langue N.T.*].

[5] Lévi-Strauss 1955 cit., p. 233.

[6] Care cred că pot fi definite drept „unități de conținut" la nivelul *fabulei*.

modurile lor de permutare (pe coloane ori porţiuni de coloane verticale)".[1]

Această referire la semnificatul mitemelor a avut rezultate pozitive în evoluţia ulterioară a metodei lui Propp. A permis să se iasă din sistemul proppian închis, condiţionat de tipul de basm la care pot fi raportate toate basmele fantastice, şi să se prospecteze posibilitatea unor sisteme dirijate, din cînd în cînd, de o coerenţă semantică proprie. A revelat posibilitatea ideii că basmele cu mai multe mişcări nu fac decît să reprezinte şi să confirme sub aspecte anecdotice diferite o singură schemă, instituind echivalenţa între funcţii aparent străine una de alta. Pe de altă parte, nu se poate spune că Lévi-Strauss vrea să închidă în geometria compartimentărilor sale orice naraţiune, din moment ce el admite că „basmul oferă posibilităţi mai mari de joc, în el permutările devin relativ libere şi capătă progresiv o anume arbitrarietate" [2] — e uşor să deducem de aici că *fabula* unei nuvele sau a unui roman va fi încă şi mai liberă şi mai arbitrară.

Ceea ce se clatină oarecum la Lévi-Strauss sînt procedeele de individualizare şi definire a matricilor atemporale. Uneori el vorbeşte de permutări, alteori de transformări, alteori de fascicole de relaţii (ca şi cum s-ar strădui să prindă ceva greu de definit — de unde recurgerea la metafore şi la analogii).

Efectiv, Lévi-Strauss a atins o problemă decisivă pentru semiotica modelelor narative. Pe de o parte funcţiile sînt elemente minime, ce nu mai pot fi reduse ulterior, ale modelului; pe de alta, între unele funcţii există astfel de asemănări, încît apariţia în poziţii succesive a acestor funcţii constituie o formă de recursivitate parţială. Evident că funcţiile, chiar dacă nu sînt reductibile, sînt decompozabile: cum e şi normal, dacă ne gîndim că sînt nişte elemente mult mai complexe decît semantemele, care semanteme se pot foarte bine descompune în elemente semice mai mici. Varietatea terminologică a lui Lévi-Strauss deschide aşadar calea pentru două moduri posibile de desfăşurare a analizei funcţiilor: unul

[1] LÉVI-STRAUSS 1960 cit., p. 192.
[2] *Ibid.*, p. 181.

de tip logic și raportat exclusiv la model (de ex. *încălcare* ar fi inversul *interdicției*, aceasta fiind o transformare a *ordinii*; *plecare* și *întoarcere* ar fi una și aceeași funcție — *despărțirea* — exprimată pozitiv sau negativ) [1] și unul de tip semantic: două funcții ar fi asemănătoare atunci cînd au una sau mai multe seme în comun. Desigur că al doilea tip se poate utiliza mai ales la un nivel mai scăzut de abstractizare și, bineînțeles, pentru *fabula*.

Exact la nivelul *fabulei* analizează și Lévi-Strauss mitul lui Oedip [2], citindu-l, după afirmațiile citate, ca pe o „partitură". E necesar să ne oprim un moment la lecturile „verticale" pe care le adoptă. El distribuie legenda pe patru coloane verticale; în cea de a treia coloană găsim:

Cadmos ucide balaurul
Oedip îl înfrînge pe Sfinx

iar în a patra:

Labdacus (tatăl lui Laios) = „șchiop" (?)
Laios (tatăl lui Oedip) = „picioare strîmbe" (?)
Oedip = „picior umflat" (?)

Semnificația celor două coloane ar fi, respectiv, *negarea autohtoniei omului* și *persistența autohtoniei umane*. Fără să mai stăruim asupra confruntărilor mitologice din care rezultă că oamenii locului sînt adesea reprezentați ca neputînd să meargă cu ușurință, reținem: 1) că cea de a patra coloană, spre deosebire de celelalte trei, nu are conținut narativ și astfel nu intră în lectura orizontală a mitemelor; 2) cea de a patra coloană arată clar că a fost compusă pentru simetria cu cea de a treia, căreia, la rîndul ei, i s-a dat titlul pe baza altor deducții de ordin etnologic, fără legătură cu cele funcționale.

A treia observație, decisivă pentru ceea ce ne interesează: titlurile date coloanelor nu constituie o generalizare a lor, nu sînt omogene cu mitemele așezate sub ele (a treia coloană,

[1] *Ibid.*, p. 191.
[2] LÉVI-STRAUSS 1955 cit., pp. 240—42.

de ex., n-ar putea purta decît titlul: „uciderea unor monştri chtonici"). Deci aceste titluri nu se găsesc pe aceeaşi axă parafrastică cu mitemele, ci sînt nişte *interpretări* ale acestora; astfel de titluri raportează în mod forţat mitemele la nişte categorii care nu le pot cuprinde.

Nu discutăm aici validitatea metodei lui Lévi-Strauss (pentru care există aplicaţii ulterioare mult mai elaborate, chiar dacă primele aplicaţii avuseseră rolul de paradigmă). Pe lîngă aceasta, trebuie precizat că, fiind vorba de mituri, *acel* semnificat ascuns este o trăsătură primordială şi de bază, cu totul diferită de semnificatele altor naraţiuni, literare sau mai puţin literare. Accentul expres pus de Lévi-Strauss pe coordonatele „verticale" corespunde astfel unor cerinţe precise ale obiectului; iar procedeele de elucidare trebuie judecate numai după valoarea rezultatelor. În schimb pentru noi, care nu ne ocupăm de mit, e important să precizăm semnificaţia acelei „rupturi a linearităţii". Această ruptură se petrece nu numai cu preţul unei valorificări diferite a mitemelor — considerate ca nişte condensări narative în sens orizontal şi ca nişte complexe semice în sens vertical —, ci şi pe baza aplicării unei grile de interpretare formulate a posteriori prin trimiteri la un sistem mitologic construit în afara textului. Este ceea ce spune Propp (pe un ton de reproş care nu ne aparţine): „Diferenţa dintre modul meu de a gîndi şi acela al criticului meu constă în faptul că eu îmi extrag generalizările din material, în timp ce profesorul Lévi-Strauss elaborează în mod abstract generalizările mele" [1].

În schimb, nu pot fi împărtăşite temerile lui Propp în privinţa violentării ordinii cronologice: „scoaterea forţată a funcţiilor din succesiunea temporală distruge ţesătura fragilă a naraţiunii, care se rupe la cea mai mică atingere ca o pînză de păianjen subţire şi fină" [2]. Vom vedea cum reconstituirea schematică foloseşte ulterior la punerea în lumină a acelei logici a povestirii pe care investigarea funcţiilor tre-

[1] PROPP 1966 cit., p. 218.
[2] *Ibid.*, p. 219.

buie anume să o revele. Dealtfel, am arătat la început (2.1.) că linearitatea lecturii sau a ascultării este cu totul iluzorie: conținuturile treptat acumulate se organizează într-o grilă acronică, față de care, cea a lui Lévi-Strauss (sau altele eventuale) poate fi considerată o formă perfecționată. Această grilă garantează atît posibilitatea memorării, cît și caracterul rațional al narațiunii.

Studiile etnografice de tip formalist care au urmat sînt toate dezvoltări și aprofundări ale direcțiilor trasate de Propp și de Lévi-Strauss [1]. Le voi prezenta pe scurt [2], dat fiind că acesta este domeniul în care s-au dezbătut cel mai mult problemele raporturilor logice dintre funcții, ale antinomiei dintre sintagmă și paradigmă și, în fine, ale structurii în ansamblu a povestirii. În aceste mențiuni ne va fi de folos identificarea naturii parafrazelor propoziționale ale funcției (5.3.) Iată aici principalele probleme puse pe tapet.

a) Raporturi logice între funcții. Orice funcție, fie că este reprezentată prin „etichete" sau prin definiții discursive, este enunțarea unei acțiuni. Între acțiunile care se înșiruie una după alta nu pot să nu existe, în logica internă a povestirii, niște raporturi de succesiune sau de legătură.

Propp însuși observa că multe funcții se prezintă constant îmbinate între ele: „interdicția și încălcarea ei, iscodirea și divulgarea, înșelăciunea întreprinsă de răufăcător (vicleșugul) și reacția eroului la această înșelăciune, lupta și victoria, însemnarea și recunoașterea" [3]. Evident, ele nu sînt legate printr-un raport de implicare (adică ce poate fi citit în sens invers, ca și cum al doilea element al perechii l-ar implica pe primul) [4]. Pe această linie s-a menținut, chiar dacă schimbă

---

[1] Foarte bună expunerea din MELETINSKI E. M., *Strukturno-tipologhicescoe izucenie skazki*, în apendicele la reeditarea lui PROPP 1928, 1969.

[2] Pentru tratări mai ample cf. MELETINSKI 1969 cit., MELETINSKI-NEHLIUDOV-NOVIK-SEGAL cit., 1973, MICELI S., *Struttura e senso del mito*, Palermo, 1973; M. POP, *Neue Methoden zur Erforschung der Struktur der Märchen*, în volum colectiv, *Wege der Märchenforschung*, Darmstadt, pp. 428—39.

[3] PROPP 1928 cit., p. 116.

[4] BREMOND 1973 cit., p. 122.

repertoriul funcţiilor (pe care le numeşte, nu prea fericit, *motifemes*), Dundes [1], care sistematizează gruparea binară a funcţiilor, ţinînd totuşi cont de gradul de generalizare (aşa-zisele *motifemes* se realizează printr-o gamă întreagă de *allomotifs*). Perechea fundamentală, în care se pot integra aproape toate basmele, este aceea de Lipsă — Recuperare a lipsei (idee dezvoltată apoi de Bremond). Pe plan interior, orice povestire (sau cel puţin orice poveste amerindiană din cele analizate de Dundes) se poate schematiza fie ca succesiune de serii opoziţionale, fie ca serie de motiveme urmate de elementele lor secundare în ordine inversă, fie ca subiecte mai complexe, însă mereu bazate pe dichotomiile originare. E o perspectivă ce va fi adoptată mult mai bine de Pop [2] decît de alţii: a se vedea de pildă organizarea simetrică a mişcărilor de deschidere şi a celor de închidere în basmul românesc „Fata-soldat" analizat de Pop:

I Lipsă
II Înşelăciune:
III Probă:
IV Violenţă:
Lichidarea violenţei
Lichidarea probei
Lichidarea înşelăciunii
Lichidarea lipsei.

Nu este cazul să reproducem aici discutarea tezelor lui Dundes întreprinsă de Bremond[3], aceasta şi pentru faptul că principala deosebire dintre reprezentările funcţionale ale celor doi cercetători constă în preferinţa pentru o formulă binară a momentelor extreme (Dundes) sau pentru o triadă,

[1] Cu un precedent interesant în R.P. ARMSTRONG, *Content Analysis in Folkloristics*, în volum colectiv, *Trends in Conttent Analysis*, Urbana, 1959 pp. 151 — 70.

[2] M. POP, *Aspects actuels des recherches sur la structure des contes*, în „Fabula", IX, 1—3, 1967 şi M. Pop, 1973, *Neue methoden zur Erforschung der Struktur der Märchen*, în Volum colectiv, *Vege der Marchenforschung*, Darmstadt, pp. 428—39.

[3] BREMOND, 1973 cit., pp. 59—80.

care consideră drept principal momentul medierii (Bremond). E vorba de niște opțiuni convenționale, ce nu se contrazic în esență; așa cum am sugerat mai înainte (4.3), ar putea fi considerat ca moment cardinal momentul median, care realizează trecerea între două extreme, de natură intelectuală și care nu sînt neapărat dezvoltate ca model efectiv.

Destul de asemănătoare cu cea a lui Dundes este orientarea inițială a lui Meletinski [1], care afirmă: „le conte merveilleux se présente..., à un niveau plus abstrait, comme une structure hiérarchisée de blocs binaires dans laquelle le dernier bloc (membre couplé) porte obligatoirement le signe positif".

Însă pe urmă Meletinski structurează paradigmatic elementele cu caracter de comportament: „les règles de conduite, la structure du comportement dans le conte, constituent un système sémantique achevé, dans lequel les fonctions révèlent des rapports logiques complémentaires indépendantes de leurs liens syntagmatiques" [2]. Astfel dezvoltarea sintagmatică a basmului e condiționată de îmbinarea diferită a elementelor comportamentale pozitive și negative. Există în fine niște raporturi opoziționale de bază (de exemplu: caracter familiar sau nefamiliar, filantropic sau egoist, mitic sau non-mitic al probei îndeplinite de erou): după cum elementele din fiecare pereche de acest fel se prezintă în variantă pozitivă sau negativă, se formează categorii generale de basme care permit o clasificare precisă.

După părerea mea, această experiență a semiologului sovietic e importantă nu numai prin aprofundarea posibilităților de analiză sintagmatică și paradigmatică ale basmului, ci și prin introducerea conceptului de *valoare*, desigur în sfera concepțiilor pe care se sprijină basmele. Dar mai ales este important că a introdus în formalizările sale acele date comportamentale și instituționale care integrează basmul în timp și în istorie.

---

[1] MELETINSKI 1969 cit., p. 243.
[2] *Ibid.*, p. 244.

b) Structura de ansamblu a povestirii. Se precizează subîmpărțirea sintagmei în *mișcări*, care conțin mai multe funcții: „mișcarea principală a basmului (cum a demonstrat Propp), este interpretată ca o mișcare de la lipsă (prejudiciu) către lichidarea lipsei și către noi achiziții; în al doilea rînd [nu într-un al doilea moment temporal, ci chiar în interiorul mișcării (C.S.)], această mișcare se realizează cu ajutorul probelor pe care trebuie să le treacă eroul de basm" [1]. Iar aceste mișcări pot fi formulate tot pe calea abstracției sau în mod pur formal, prin expresii „vide". Pentru primul caz trimitem la tezele lui Bremond expuse aici etc.; pentru al doilea, la schema lui Labov și Waletzky: [2]

(I) Orientation
(II) Complication
(III) Évaluation
(IV) Resolution
(V) Coda

care dealtfel poate fi comparată cu aceea a lui Greimas și chiar cu unele diviziuni ale retoricii clasice [3].

c) Paradigma. Interesantă este reluarea, de către Segal [4], a schemei lévi-straussiene: printr-o dispunere orizontală a elementelor sintagmatice făcută în așa fel încît să încoloneze pe verticală unitățile echivalente. Unitățile delimitate de Segal, la nivel de *fabula*, sînt „predicate (relații narative cărora li se atribuie o valoare determinată)" [5]. El analizează trei variante ale unei singure povești amerindiene și ajunge la semnificatul celor trei versiuni fie cu ajutorul analizei succesiunii „predicatelor", fie descompunînd „predicatele"

---

[1] MELETINSKI-NEHLIUDOV-NOVIK-SEGAL cit., 1972, p. 422.

[2] W. LABOV și WALETZKY J., *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*, în J. Helm (sub îngrijirea), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, pp. 12—44, 1967.

[3] VAN DIJK 1972 cit., pp. 136—37 și 293—94, cu retranscrierea logică ce-l implică pe protagonist.

[4] D. M. SEGAL, *O sviazi semantiki teksta s ego formalnoi strukturoi*, în *Poetics. Poetyka. Poetika*, Varșovia, 1966.

[5] *Ibid.*, p. 335.

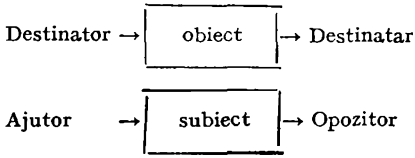
în unităţi semice mai mici şi observînd prezenţa sau absenţa uneia dintre ele în cele trei versiuni. Această descompunere a „predicatelor" în componente semice este fără îndoială una dintre tezele cele mai fecunde pentru o analiză concretă a *fabulei*.

6.2. Greimas este cel care a elaborat mai profund lecţia lui Propp şi pe aceea a lui Lévi-Strauss, încercînd o sinteză îndrăzneaţă a lor. O parte din cercetările sale poate fi amintită aici pe scurt: este cea privitoare la funcţii. Servindu-se de acelaşi repertoriu de funcţii pus în lumină de Propp, Greimas ajunge la o reducere numerică a lor (de la 31 la 20) obţinută, faptul acesta fiind cel mai important, cu ajutorul unei sistematizări pe cupluri opoziţionale, care dă un aspect geometric rezultatelor empirismului proppian [1]. Greimas ajunge să grupeze funcţiile în trei mari clase de sintagme: sintagme performanţiale (probe); sintagme contractuale (încheiere şi rupere de contracte) sintagme disjuncţionale (plecări şi întoarceri) [2] şi să unească mare parte din mişcările efectuate prin acţiuni într-un corp mai mare compus din patru părţi, care are ca extreme ruperea contractului şi restituirea contractului (sau încheierea unui nou contract), iar ca secvenţe centrale înstrăinarea şi reintegrarea eroului cu ajutorul performanţei sau „probei", sau, după o formulare mai recentă, Greimas ajunge să vadă succesiunea lor ca pe „l'établissement d'une relation contractuelle *conjonctive* entre un destinateur et un destinataire-sujet, suivie d'une *disjonction* spatiale entre les deux actants. L'achèvement du récit serait marqué, au contraire, par une conjonction spatiale et un dernier transfert des valeurs, instituant un nouveau contrat par une nouvelle distribution de valeurs, aussi bien objetives que modales" [3].

Fazele naraţiunii sînt legate mult mai strîns decît la Propp de raporturile dintre personaje: astfel contractul

[1] A.-J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, pp. 192—203.
[2] A.-J. GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970, p. 191.
[3] *Ibid.*, p. 182.

constituie legătura dintre destinator și destinatar (comunicarea), lupta exprimă timpul de legătură dintre ajutor și opozitor. Iar personajele lui Propp, reduse la șase, capătă o poziție fixă:



Se observă însă imediat, în această abstractizare mai accentuată cu care sînt desemnate personajele, că Greimas, chiar dacă pleacă de la analizele lui Propp, tinde către niște scheme care ar trebui să aibă o valabilitate generală. Caracterul abstract mai arată dealtfel că Greimas, subordonează, într-o măsură mai mare decît Propp, consistența personajelor față de funcțiile îndeplinite de ele. Tocmai de aceea împrumută el de la Tesnière termenul de actant *(actant)* care leagă anume personajul de actul său, și în același timp îl lipsește de orice calificare contingentă: *actant* are față de *actor (acteur)* aceeași poziție ca și fonem față de sunet, și este tot așa de posibil ca mai mulți *actori* să se prezinte ca un singur *actant*, pe cît e de posibil ca un singur *actor* să joace rolul mai multor *actanți*. Actanții sînt subordonați nu numai funcțiilor, dar și valorilor:

> „les actants sont conçus non plus comme des opérateurs, mais comme des lieux où peuvent se situer les objets-valeurs, lieux où ils peuvent être amenés ou dont ils peuvent être retirés" [1].

Particularitatea cea mai interesantă a schemei actanțiale este felul de realizare a modalităților: *a ști*, pe linia destinator-destinatar; *a putea*, pe linia ajutor-opozitor; *a avea*, pe linia subiect-obiect. *A vrea*, va deveni apoi, prin desfășurarea acțiunii, un *a face*.

[1] *Ibid.*, p. 176.

Gîndirea lui Greimas adaugă la dificultățile și complicațiile intrinseci faptul de a fi în continuă mișcare, fără a se opri la sistematizări, fie ele și provizorii. Pentru chestiunile ce ne interesează, cred că ne putem baza pe două scrieri ale lui, cele din 1966 și din 1969 [1]. În prima Greimas distinge (pe linia lui Lévi-Strauss) trei componente structurale ale mitului: armătura, codul și mesajul. Armătura este „le statut structural du mythe en tant que narration" [2]; ea este deci o unitate discursivă care posedă o dimensiune temporală: comportamentele descrise întreţin între ele relații de anterioritate și posterioritate. Mesajul e „la signification particulière du mythe-occurence", și poate fi citit atît pe planul discursiv, cît și pe cel structural luîndu-se ca adevărată ipoteza că primul plan este o manifestare a celui de al doilea: ne aflăm deci într-o fază de trecere de la acronie la temporalitate.Pe planul discursiv actorii și evenimentele au valoare de încarnări ca să zicem așa, ale unor unități semice organizate sintactic în enunțuri. Pe planul structural, aceleași unități semice nu mai sînt ordonate în funcții de mișcările realizatorilor lor (actori și acțiuni), ci după relațiile lor de natură conceptuală, care sînt date de la început.

Urmează, în fine, codul:

> „Le *code* est un structure formelle 1) constituée d'un petit nombre de catégories sémiques 2) et dont la combinatoire est susceptible, en produisant des sémèmes, de rendre compte de l'ensemble de contenus investis faisant partie de la dimension choisie de l'univers mythologique" [3].

Ordinea în care sînt indicate componentele mitului nu implică prioritatea unuia sau a altuia, ci un fel de practică alternativă între mesaje, armătură și cod, încît înțelegerea mesajelor și cunoașterea de către noi a codului să sporească progresiv [4].

---

[1] *Ibid.*, pp. 185—230 și 157—83.
[2] *Ibid.*, p. 187.
[3] *Ibid.*, p. 196.
[4] *Ibid.*, p. 197.

Dar celălalt studiu, mai recent, al lui Greimas, exprimă limpede o ordine de prioritate a codului față de mesaj, și a acestuia față de armătură. Orice narațiune are, după Greimas, un nivel aparent (supus exigențelor specifice ale entităților lingvistice prin care se exprimă) și unul imanent, în care narativitatea e organizată anterior manifestării sale. Pe scurt, „la signification est indifferente aux modes de sa manifestation" [1].

E necesar deci:

> „imaginer les instances *ab quo* de la génération de la signification, de telle sorte qu'à partir d'agglomérats de sens aussi peu articulés que possible, on puisse obtenir, en descendant par paliers successifs, des articulations significatives de plus en plus raffinées, afin d'atteindre simultanément les deux buts que vise le sens en se manifestant: apparaître comme *sens articulé*, c'est-à-dire, signification, et comme *discours* sur le sens, c'est-à-dire une grande paraphrase développant à sa manière toutes les articulations antérieures du sens. Autrement dit: *la génération de la signification ne passe pas, d'abord par la production des énoncés et leur combinaison en discours; elle est relayée, dans son parcours, par les structures narratives et ce sont elles qui produisent le discours sensé articulé en énoncés*" [2].

La început deci, ar exista ceea ce Greimas consideră structura elementară a semnificării, dezvoltarea logică a unei categorii semice binare care cuprinde două contrarii (de ex. *alb* și *negru*) și două subcontrarii *(non-negru* și *non-alb)*, într-un raport de contradicție încrucișat *(alb* vs *non-alb, negru* vs *non-negru)* și într-un raport de implicare direct *(non-negru* vs *alb)*. Fiecare dintre aceste structuri poate fi instituită ca *model semiotic constituțional* și-și poate subsuma un vast cîmp de semnificare subordonîndu-și sie, ca pe niște articulații, alte categorii binare [3].

---

[1] *Ibid.*, p. 158.
[2] *Ibid.*, p. 159; cursivele autorului.
[3] *Ibid.*, p. 161.

Acest model semiotic, evident static, formează un fel de morfologie, care însă e susceptibilă de o reprezentare dinamică (sintactică), cînd se consideră semnificarea „comme une saisie ou comme la production du sens par le sujet" [1]: în acest caz *relaţiile* constitutive ale modelului sînt proiectate în *operaţii*. Aceste operaţii sintactice, deoarece sînt exercitate asupra unor categorii de termeni contrari sau contradictorii, sînt, evident, *orientate:* de la termenul pozitiv la cel negativ sau invers, sau de la un termen contrar la un subcontrar etc.

Chiar în momentul în care se pun în mişcare, elementele conceptuale se antropomorfizează: chiar subiecţii abstracţi sau inanimaţi sînt judecaţi în actul lor de a opera, ca persoane: *l'opération* devine un *faire*, iar fiindcă interesează cel puţin doi *faire* contradictorii, ea realizează prin *performance* un antagonism polemic (atribuindu-se celor doi subiecţi *negarea* şi *dominarea*). Aşa-numita *performance* este astfel „l'unité la plus caractéristique de la syntaxe narrative" [2]. Avem deci în punctul de plecare nişte funcţii şi nişte actanţi ca elemente constitutive ale gramaticii narative; apoi enunţurile narative, forme sintactice elementare, în fine, unităţile narative, *la performance* fiind exemplul lor cel mai tipic), care sînt nişte succesiuni sintagmatice de enunţuri narative [3].

Toate acestea sînt exprimate în termeni de „gramatică". Gramatica fundamentală este cea conceptuală, cea a modelelor semiotice constituţionale (cod după modelul prim); vine apoi un nivel semiotic intermediar în care această gramatică capătă o reprezentare antropomorfă, dar încă nefigurativă (mesaj) şi în fine aşa-zisul *récit* (armătura), care se manifestă în formă figurativă (cu actori umani sau personificaţi care îndeplinesc sarcini, se supun la probe, ating scopuri). Fiindcă Greimas se interesează doar de primele două nivele, el îl numeşte deja pe al doilea „gramatica narativă de suprafaţă" [4],

[1] *Ibid.*, p. 164.
[2] *Ibid.*, p. 173.
[3] *Ibid.*, p. 174.
[4] *Ibid.*, p. 166.

lăsînd fără posibilităţi de calificare gramatica figurativă, care, dacă am voi să păstrăm imaginea chomskiană, deja inadecvată, ar trebui să fie numită *foarte de suprafaţă* sau *aparentă*.

6.3. Din reelaborarea greimasiană, şi nu numai din Propp, derivă analizele de *récit* ale lui Todorov şi Bremond. Vorbind despre Greimas la sfîrşit (fără a încălca cronologia, dat fiind că teoria acestuia este încă în curs de formulare), am voit să pun în relief acele instanţe, sesizate mai acut de Greimas, care-mi par de neocolit.

Luat în sine, efortul de remodelare teoretică adăugat de Greimas tezelor lui Propp şi Lévi-Strauss, nu poate fi preluat fără unele precauţii. Hjelmslev însuşi, la care Greimas se referă mai des decît la oricare altul, cînd e vorba de afirmaţii normative, refuza (rămînînd, în această privinţă, credincios lui Saussure) orice preeminenţă sau prioritate între formă şi substanţă, atît în ceea ce priveşte semnul lingvistic [1], cît şi pentru întreg sistemul gramaticii:

„[...] construirea gramaticii pe nişte sisteme ontologice speculative, ca şi construirea unei anumite gramatici pe baza gramaticii altei limbi, sînt implacabil destinate eşecului [...].

Vechiul vis al unui sistem fonetic universal, şi al unui sistem universal al conţinutului (sistem de concepte) nu este deci realizabil sau, rămîne oricum, lipsit de orice contact posibil cu realitatea lingvistică. Nu e de prisos să subliniem (în contradictoriu cu unele rămăşiţe de filozofie medievală manifestate recent) că nişte tipuri fonetice cu valabilitate generală, sau nişte scheme eterne de idei nu se pot construi empiric într-un mod care să aibă vreo valabilitate pentru limbaj" [2].

Însăşi experienţa directă pe texte, literare sau neliterare, se opune acceptării unei identificări a actanţilor cu conceptele-cheie, cu ideile directoare. Conceptele-cheie (care s-ar putea numai vectori existenţiali) sînt impulsuri, motivări, obiec-

[1] L. HJELMSLEV, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, Copenhaga, 1943, p. 63.

[2] *Ibid.*, p. 83.

tive, cu care personajele au de a face, dar care constituie o rețea complicată și nu niște tipare aflate în raport univoc cu fiecare dintre actanți.

Deseori aceste idei dominante se află mai degrabă în raport cu acțiunea decît cu personajele: ele constituie, cu alte cuvinte, niște poli între care se mișcă personajele, fie că-și schimbă propriile lor contururi ideale, fie că nu.

Admițînd totuși utilitatea acestui drum al criticului pînă la sursele conceptuale ale textului, nu se poate să deducem din el axioma că scriitorul (sau povestitorul, sau rapsodul) ar fi parcurs un drum în sens invers, de la originile de natură conceptuală pînă la antropomorfizarea și apoi la figurarea lor în personaje și acțiuni. Raportul dintre ponderea elementelor caracterologice, a elementelor evenimențiale și a elementelor ideologice este atît de variabil de la o narațiune la alta, încît contrazice ipoteza unui nivel în care numai acestea din urmă să fie singurele care să joace rolul de cauze motorii. Or, edificiul ridicat de Greimas se fondează tocmai pe încrederea în această axiomă; altfel, cu mai puține ambiții, *nivelul semiotic constituțional* s-ar transforma într-o încercare de a schematiza ideile dominante.

Și asupra conceptului de gramatică narativă de suprafață (care nu este însă acela de suprafață în sensul dat de Chomsky) sînt necesare precizări ulterioare: exemplele de antropomorfizare date de Greimas — ca de ex.: „le crayon écrit [1] — aparțin evident nivelului personajelor, nu celui al actanților, încît se naște întrebarea dacă *două* suprafețe nu sînt prea multe. În fine, pătratul logic se dovedește adesea, aplicat la narațiuni, un instrument redundant. O narațiune va putea bunăoară să pună în opoziție bunătatea și răutatea, sau, cum preferă Bremond [2], bunătatea și lipsa de bunătate; dezvoltarea pătratului logic poate fi desigur întîlnită la autori deosebit de chițibușari, dar în general narativa (cu corelativele ei conceptuale) operează cu serii de contrarii (sau de contradictorii).

---

[1] GREIMAS, 1970 cit., p. 167.

[2] BREMOND, 1970 cit., p. 93, cu multe observații importante.

În ciuda acestor rezerve, consider contribuția lui Greimas ca o etapă fundamentală în cercetările despre *récit*, deoarece ea arată cerința de a reintroduce în analiză ceea ce Propp excludea mai mult sau mai puțin drastic (personaje, mobiluri, modalități), în profitul exclusiv al funcțiilor (cf. 1.2.).

E o cerință reliefată de mai mulți: de ex, de Barthes [1], care propune o analiză a unităților narative mult mai minuțioasă decît aceea efectuată de Propp și de cei care și l-au asimilat. Barthes rezolvă problema relevanței mai mari sau mai mici a unităților funcționale cu ajutorul unei ierarhii terminologice: de la funcții s-ar trece la indici, care nu trimit „la un act complementar și succesiv, ci la un concept mai mult sau mai puțin vag, dar necesar sensului povestirii" [2] și apoi la *informanți*, „care servesc la identificarea, la situarea în timp și în spațiu" [3]; de la funcțiile cardinale sau *nuclee*, care deschid sau închid o alternativă, la *factori catalizatori*, care „se aglomerează în jurul unui nucleu sau al altuia, fără să-i modifice natura alternativă" [4].

Barthes însă se menține la un grad de abstracție mult mai scăzut decît cel al modelelor narative: anume la suprafața discursului, chiar dacă îl înțelege în sinteza lui parafrastică și nu în aspectul lui verbal. Și este firesc ca la acest nivel, să se întîlnească elemente mai mult sau mai puțin funcționale, sau chiar nefuncționale la prima vedere.

După părerea mea, pe care am și expus-o, pe măsură ce la un anumit nivel de abstracție sîntem constrînși să renunțăm la unele noțiuni, la elemente calificative și chiar la unele evenimente, trebuie să fie posibilă reorganizarea a ceea ce a fost suprimat, la un nivel mai puțin abstract. Trebuie să fie posibilă schematizarea în mod funcțional a raporturilor

---

[1] R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications", 8, 1966, p. 25 (trad. it. în vol. colectiv, *L'analisi del racconto*, Milano, 1969, pp. 5—46).

[2] *Ibid.*, p. 18.

[3] *Ibid.*, p. 21.

[4] *Ibid.*, p. 19; sînt distincții analoage cu cele ale lui Tomașevski 1925, cit., p. 316—17, între *motive libere* și *motive legate*, *motive dinamice* și *motive statice*; cf. mai sus, 1.1.

dintre idei-cheie, dintre sentimente și teme pe care enunțarea subiectului le lasă obligatoriu de o parte; trebuie să poată fi schematizate acele raporturi dintre personajele ale căror transformări le povestește o nuvelă sau un roman (și atunci diferitele configurări ale acestor raporturi vor face scopul grupurilor de acțiuni datorită cărora au fost schimbate acele raporturi) sau le povestește numai consecințele (și atunci schema va constitui motivarea acțiunilor narate); trebuie să se poată schematiza raporturile dintre elementele descriptive ale unei povestiri, odată ce acestea au fost sacrificate în favoarea aspectului scheletic al modelului narativ. Nu e un exercițiu gratuit. O analiză a povestirii se prezintă ca un efort către rațională, și prin aceasta și către determinarea unor cauze. Și este clar că logica funcțiilor nu epuizează toate imboldurile cauzale, altfel elementele extrafuncționale ar fi un fel de umplutură inutilă.

Acest procedeu prin eliminări și recuperări, suprimînd pentru a funcționaliza și funcționalizînd ceea ce s-a suprimat, admite ca țintă a cercetării niște invariante narative (modelele abstractizate la maximum comparativ cu corporalitatea oricărei opere de artă) salvînd totuși, în același timp, ceea ce este caracteristic și cu valoare calificativă în fiece operă (cel puțin pe planul conținuturilor). Rămîn astfel salvate două cerințe aparent antinomice: aceea a generalității modelului și aceea a descrierii adecvate a obiectului literar.

Oricît s-ar dovedi de inaplicabil solidul proiect monogenetic al lui Greimas, se poate încerca o reprezentare a raporturilor (de opoziție, de alianță, de comutabilitate etc.) între personaje, văzute mai întîi în individualitatea lor care este deja o sinteză de date caracterizante (vîrstă, stare civilă, apartenență, aspirații) și se poate observa apoi păstrarea în permanență sau modificările acestor raporturi concomitent cu fazele povestirii. Astfel se pot schița chiar niște poligoane de forță între ideile directoare, încît să se precizeze spațiul ideologic în care se desfășoară acțiunea. Și nu este greu să întregim poligonul ideilor directoare cu

personaje [1], iniţiind o unificare între elementele excluse din cadrul funcţiilor.

Aceste poligoane, de personaje sau de concepte, sau mixte, pot uneori să transpună în schemă situaţii ce nu s-au schimbat în cursul povestirii (delimitînd spaţiul în care se înscriu funcţiile), iar alteori pot sintetiza dinamisme a căror dezvoltare narativă o reprezintă funcţiile [2]. Cu alte cuvinte — şi astfel ne întoarcem la problema timpului — aceste scheme pot avea un statut acronic (ca şi pătratul logic al lui Greimas), dar şi pe acela de faze succesive, rezultat al succesiunii acţiunilor.

Şi atunci se reliefează aproape ca o necesitate contrastul dintre natura pur temporală a *fabulei* şi acronia sau mişcarea lentă a poligoanelor de personaje şi de concepte: într-o acţiune nu prea complicată (de ex. într-o nuvelă) raporturile de personaje sau de idei pot fi cheia pentru acţiunea personajelor, care nu se repercutează asupra acestor raporturi, sau pot să aibă eventual un *înainte* şi un *după*, tocmai ca rezultat al acţiunii. Vor trebui deci distinse cu grijă schemele statice de acelea subordonate unor etape: primele cu raport univoc faţă de acţiune, celelalte cu raport biunivoc.

Separarea acestor scheme de lanţul funcţional anulează iluzia unei interpretări unicentrice, dar exagerează în schimb,

---

[1] Cf. aici cap. 3 [*Strutture e registri nella „Fiammetta"* — nereprodus în culegerea de faţă — N.T.] O foarte bună tentativă analoagă cu aceasta este cea a lui S. Alexandrescu, *A Project in the Semantic Analysis of the Characters in William Faulkner's Work*, în „Semiotica", 6, 1971, pp. 37—51.

[2] Cf. în cap. 3 [vezi nota de mai sus — N.T.]. Raporturile dintre poligonul personajelor şi *fabula* erau deja întrevăzute de Tomaşevski 1925 cit., p. 312: „Raporturile reciproce dintre personaje în orice moment determinat constituie o *situaţie:* de exemplu, eroul o iubeşte pe eroină, dar aceasta îl iubeşte pe rivalul lui. Aici avem trei personaje, eroul, rivalul şi eroina, iar raporturile sînt: dragostea eroului pentru eroină şi cea a eroinei pentru rival. O situaţie tipică este aceea care prevede nişte raporturi contrastante: diferitele personaje, în acest caz, doresc să o transforme în mod diferit [...] Putem deci să definim desfăşurarea fabulei ca trecere de la o situaţie la alta, în timp ce fiece situaţie e caracterizată printr-o opoziţie de interese, printr-o *coliziune* şi o luptă între personaje".

prin infinita posibilitate de combinări între scheme și lanțul funcțional, amploarea spațiului inventiv rezervat narării: spațiu de acțiuni și de motivări.

7. Naratologia este una dintre ramurile cele mai tinere ale teoriei literare: în legătură cu care, chiar dacă am voi s-o punem pe seama Formalismului rus, trebuie să ținem cont de cele aproximativ trei decenii de hibernare care au urmat după anii '28—'30. Ea s-a emancipat, dealtfel, numai în ultimul deceniu; și preocupă de acum pe atîția experimentatori, încît ne constrînge la o panoramă ca aceasta, cu opțiuni care sper că sînt destul de bine motivate de discursul nostru demonstrativ.

Rămînînd la nivelele subiectului și *fabulei*, rezultatele critice sînt abundente și incontestabile. Și nu trebuie uitat că multe *analyses du récit* nu trec de nivelul *fabulei*, deși se servesc de formalizări. Însă spațiul dintre *fabula* și model narativ este greu de măsurat: pare că se lărgește sau se reduce de la un cercetător la altul.

Această elasticitate a dimensiunilor se afirmă mai ales acolo unde analiza povestirii a fost făcută în cadrul sau în profitul unui studiu comparativ. Compararea a două texte asemănătoare duce într-adevăr la identificarea de segmente conținutistice comune mai bogate și mai detaliate decît acelea pe care un studiu funcțional le-ar lua în considerare: în profitul maxim al comparației ca atare.

A se vedea de ex. analiza „cîntului lui Ulisse" (*Inf.* XXVI) efectuată de Avalle [1]. El identifică următoarele patru uncții:

I Eroul se *hotărăște să plece* în căutarea periculoasă (îndepărtarea).

---

[1] AVALLE 1966 cit. Vezi apoi analizele foarte elaborate ale lui GENOT 1971 *(Teoria del testo e prassi descrittiva*, în „Strumenti critici", 1971*)* și 1972 *(Le récit (du) déclassé*, în „Revue romane", VII*)*, cea de a doua confirmînd în mod strălucit posibilitatea de utilizare a analizelor povestirii în domeniul comparatistic (cf. aici cap. 4 și notele); (Cap. 4 nu este reprodus în prezenta culegere. *N.T.*).

II Eroul *comunică* această hotărîre tovarășilor săi printr-un discurs în care enumeră motivele care-l împing către acțiunea îndrăzneață (alocuțiunea).

III Eroul și tovarășii săi *trec dincolo* de hotarul „țării necunoscute" care din amănuntele ce urmează rezultă a fi țara „din care nimeni nu se mai întoarce viu" (încălcare).

IV Eroul și tovarășii săi *mor* ca urmare a cutezătoarei lor fapte (pedepsirea).

În realitate formulele perifrastice („eroul se hotărăște să plece" etc.) ne expun *fabula;* în timp ce modelul narativ e constituit din termenii puși între paranteze („îndepărtarea" etc.).

Or, foarte interesantele raporturi ale acestui episod cu unele texte medievale asemănătoare, de la ciclul arturian pînă la *Alexandreis* al lui Gautier de Châtillon, au toate la bază asemănări sau identități în ceea ce privește *fabula,* apărînd dimpotrivă ca singulare și caracterizante elementele subiectelor (motivări, funcții ale personajelor etc.). La nivelul modelului narativ ar fi putut fi abordate — dar nu și comparate — textele cele mai felurite. Prin comparație deci, invariantele sînt delimitate prin reducție și rămîn (dacă confruntarea a fost bine orientată) niște elemente comune de o consistență apreciabilă.

Firește că n-ar fi admisibil să tindem către model prin niște comparații reiterate, adică pe cale inductivă. Pe de altă parte modelul nu poate face abstracție de obiectele pentru a căror interpretare trebuie folosit. El trebuie să se nască dintr-o experiență a textelor, și se pune problema de a găsi tipul cel mai bun de raport semic generalizator între funcții și segmentele de narațiune reale sau posibile. Textul, așadar, constituie cu necesitate baza identificării funcțiilor: cum s-a și verificat de fapt în încercările întreprinse pînă acum (cînd nu se pleacă de la texte, se pleacă de la Propp, care la rîndul său se baza pe texte).

Fără să mai repetăm cele spuse deja ici-colo la sfîrșitul diverselor paragrafe, menționez aici principalele motive care împiedică, după părerea mea, crearea unui model narativ general, adică a unui catalog de funcții și de reguli pentru combinarea lor: folosirea imposibil de ocolit a rezumatului — care are o natură inevitabil subiectivă — pentru trecerea de la *fabula* la structura funcțională; lipsa unui sistem narativ global, care să permită individualizarea unităților minime: cercetătorul trebuie să ia de fiecare dată drept sistem textul ca atare, sau un *corpus* de texte legate prin vreo asemănare cronologică sau conținutistică sau tematică etc.; imposibilitatea de a stabili o distanță uniformă de generalizare între lexicul acestui repertoriu și seria foarte amplă de acțiuni reale pe care orice component al repertoriului le-ar putea presupune.

Aceste motive depind de un fapt fundamental: acela că o operă literară poate fi considerată — dacă vrem — ca un obiect, numai atîta timp cît o analizăm în manifestarea ei verbală. Imediat ce luăm în considerare semnificațiile, ea reintră în circuitul comunicativ: există doar atîta timp cît e citită și eliberează conținuturi care sînt rezultatul contactului dintre cititor și text, deci al unei interpretări.

Interpretarea duce neîndoios către versantul subiectivității (cu toate precauțiile pe care scrupulul filologic și hermeneutic, și le poate lua); în schimb, deschide, prin dialectica cititor-text, posibilități de analiză ce ar fi excluse într-o considerare a textului ca un obiect imobil, ca un absolut care, din motivele arătate, ar fi imposibil de abordat. Depinde de sagacitatea interpretului ca rezumatul funcțional să fie, dacă nu ireproșabil, cel puțin onest; și tot în mîinile interpretului se află scala gradelor de abstracție pe care el va căuta s-o folosească în modul cel mai rentabil, definind *corpus*-ul în raport cu obiectivele cercetării sale.

Dar nu există numai raportul cititor-text: mai e și raportul text-context. Am relevat deja că logica funcțiilor este omoloagă, fie și indirect (adică prin intermediul convențiilor

literare şi a caracterului lor înşelător), cu logica comportamentului real din timpuri şi locuri precise.

Cînd se etichetează o acţiune oarecare, sau şi mai mult, o clasă de acţiuni ce poate fi considerată drept funcţie, nu se poate să nu se ţină cont 1) că puterea de cuprindere a unei clase, ca şi eticheta ei, se află într-un raport precis cu o anumită concepţie despre lume (aceea a textului sau a *corpus*-ului, sau aceea a contextului, sau a analistului); 2) că, dacă e oportun să se tindă către nişte repertorii închise de funcţii, care să constituie sisteme cu raporturi interne precise, ieşind din sincronie repertoriile nu pot să nu se schimbe în relaţiile lor interne şi în componentele lor; 3) că raporturile de implicare, de opoziţie, de cauzalitate între funcţii sînt şi ele valabile (sau nevalabile) numai în acel cadru de norme imanente textelor (şi care ţin de context), nicidecum de norme date şi imutabile; 4) că astfel şi regulile de combinare a funcţiilor sînt supuse unor schimbări spaţiale şi temporale.

Cred că identificarea de modele narative trebuie efectuată în cadrul studiului sistemelor de modelizare ale culturilor [1]. „Logica povestirii" se integrează în „logica" codurilor comportamentale şi ideologice; modul de a numi funcţiile ţine de însuşi metalimbajul prin care se exprimă ideile dominante ale unei civilizaţii date.

Dacă acest lucru e adevărat, pierderea unui model general al naraţiunii, după mine utopic, ar fi pe deplin compensată de realizarea unui tip de contact fundamental între opera literară şi societate. Aceste două sisteme care, printr-o imagine astronomică, tind să fie imaginate drept concentrice, sînt dimpotrivă, nişte linii de forţă cu bogate trăsături comune şi cu aceleaşi puncte de convergenţă.

Şi astfel modelele propuse (chiar şi altele mai bune ce s-ar mai putea construi), care riscau să se dovedească a fi nişte instrumente de utilitate îndoielnică, pot fi recuperate

[1] Cf. IVANOV-TOPOROV-ZALIZNIAK 1962; note ulterioare despre aceste cercetări în SEGAL 1973.

și se pot dovedi prețioase, dacă sînt folosite nu chiar ca modele ale narativei, ci ca modele de lectură ale textelor narative. Realitatea discursului, a subiectului, a *fabulei*, a structurii funcționale este aceea a unor momente, delimitate prin convenție descriptivă, ale înțelegerii unui text; este realitatea operațiilor semiologice, adică umane, trăite și supuse istoriei; logica, ca și matematica sau orice alt sistem artificial, determină niște imposibilități, dar nu domină ocurențele reale. Modelele semiologice sînt modele istorice.

III.
SEMIOTICĂ, ISTORIE ȘI CULTURĂ

CULTURA ŞI SISTEMELE DE MODELIZARE *

1. În ciuda celor spuse şi repetate de cei rău informaţi, semiotica este disciplina cea mai generoasă în a oferi posibilităţi de sudură între analiza limbajului şi a textelor şi aceea a contextului pragmatic şi ideologic. Numai datorită unui program premeditat al cercetării, ea şi-a îndreptat pînă acum în cea mai mare măsură atenţia asupra aspectului individual al unor procedee şi texte, şi mai puţin asupra aspectului general al cadrului operaţiilor. Sînt însă bine cunoscute experimentele deja foarte avansate mai ales în ceea ce pri-

---

* Capitolul de faţă se bazează pe următoarele lucrări, citate în formă prescurtată:

Cultura = I. M. LOTMAN, *La cultura e il suo „insegnamento" come caratteristica tipologica*, în I. M. Lotman-B. A. Uspenski, *Tipologia della cultura*, sub îngrijirea lui R. FACCANI şi M. MARZADURI, Milano, 1975, pp. 69—81.

Introduzione = I. M. LOTMAN, *Introduzione*, în *Tipologia della cultura* cit., pp. 25—35.

Meccanismo = I. M. LOTMAN-B. A. USPENSKI, *Sul meccanismo semiotico della cultura*, în *Tipologia della cultura* cit., pp. 37—68, şi în I. M. Lotman-B. A. Uspenski, *Semiotica e cultura*, Studiu introductiv şi traducere de DONATELLA FERRARI-BRAVO, Milano—Napoli, 1975, pp. 59—95. Voi semnala diferenţele mai importante între cele două traduceri.

Metalinguaggio = I. M. LOTMAN, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, în *Tipologia della cultura* cit., pp. 145—181.

Struttura = I. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, ed. îngrijită de E. Bazzarelli, Milano, 1972.

Tesi = I. M. LOTMAN, *Tesi sull' « Arte come sistema secondario di modellizzazione »*, în *Semiotica e cultura* cit., pp. 1—27.

Tipologia = I. M LOTMAN, *Il problema di una tipologia della cultura*, în volum colectiv, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. îngrijită de R. FACCANI şi U. ECO, Milano, 1969, pp. 309—318.

Foarte utile pentru interpretarea gîndirii lui Lotman sînt introducerile D. Ferrari-Bravo, R. Faccani şi U. Eco la volumele citate.

Articolul lui V. V. Ivanov, V. N. Toporov, A. A. Zalizniak, *Possibilità di uno studio tipologico-strutturale di alcuni sistemi semiotici modellizanti*, se găseşte în vol. *I sistemi di segni* cit., pp. 319—32.

veşte funcţionarea de ansamblu a culturii, pornindu-se în special de la unele domenii, cum este cel al mass-mediei, în care valoarea contribuţiilor individuale este scăzută.

În ceea ce priveşte cultura în sensul ei cel mai larg, tezele cel mai bine elaborate se datoresc semioticienilor sovietici, şi mai ales lui Lotman. Tocmai asupra lor doresc să mă opresc, cu o încercare de critică interpretativă şi, posibil, integrativă. Gîndirea lui Lotman este foarte clar *în progress;* în loc să-i semnalăm eventualele cotituri sau chiar contradicţii, e mai util să pătrundem în articulaţiile ei şi să încercăm să-i sesizăm nişte posibile alternative.

Voi porni de la unele afirmaţii cu caracter general. „Acţiunea fundamentală a culturii", scriu Lotman şi Uspenski, „constă în organizarea structurală a lumii ce-l înconjoară pe om." „Pentru a-şi îndeplini această menire, cultura trebuie să aibă în interiorul ei un dispozitiv de stereotipizare structurală, a cărui funcţie este îndeplinită chiar de limbajul natural" *(Meccanismo* 42*)*. Caracteristic limbii, continuă cei doi cercetători, este să transforme aşa-zile ***realia*** în cuvinte şi să le structureze în calitate de cuvinte. Desigur că nu se poate reduce cultura la cultură lingvistică, iar cunoaşterea la un cîmp semantic: limba are în această concepţie funcţia unui soi de tablou conceptual. Cunoştinţele noastre se depozitează în memoria colectivă traduse în cuvinte.

Tocmai aici observăm o problemă foarte bine pusă, dar probabil nerezolvată. Lotman şi Uspenski scriu: „întreg sistemul de conservare şi transmitere a experienţei umane este construit ca un sistem concentric în centrul căruia sînt dispuse structurile cele mai evidente şi mai coerente (cele mai structurale, ca să zicem aşa). Mai aproape de periferie se situează formaţiuni de o structuralitate mai puţin evidentă sau încă nedovedită, dar care, fiind incluse în situaţii semnic-comunicative generale, *funcţionează ca nişte struc-*

turi. În cultura umană atari parastructuri [Kvasistructurî] ocupă, evident, un loc destul de important" *(Meccanismo* 43)[1].

Pare dificil de descoperit acel angrenaj care ar lega structurile de tip lingvistic cu parastructurile sau cvasi-structurile, care sînt, în sens larg, noţiuni. Acestea din urmă ar f semiotizate prin faptul de a fi „incluse în situaţii semnic-comunicative generale"; dar respectivele situaţii aparţin deja culturii realizate, şi nu celei virtuale. Cea virtuală este denumită de Lotman şi Uspenski „memorie neereditară a unei colectivităţi": o memorie care are drept conţinut totalitatea experienţei de viaţă. Cultura, arată Lotman şi Uspenski, posedă un sistem de reguli semiotice pentru traducerea experienţei nemijlocite într-un text. „Pentru ca un eveniment istoric sau altul să-şi găsească locul într-un anume compartiment [2], trebuie mai întîi de toate să fie conceput ca existent, adică trebuie să fie identificat cu un anume element al limbii mecanismului de memorizare. Apoi trebuie evaluat în raport cu toate legăturile ierarhice ale acestei limbi *(Meccanismo* 44).

Este aici un principiu fundamental pentru Lotman, acela al textualităţii culturii; aceasta sintetizează un ansamblu de texte şi produce, la rîndul ei, texte. Vom reveni la această problemă. Oricum, trebuie să recunoaştem că afirmaţiile precedente sînt întrucîtva obscure: de acord cu transformarea de ordin lingvistic a noţiunii ce trebuie însuşită, însă compartimentul în care ea ar trebui introdusă nu pare a fi de ordin lingvistic, pentru că nu există *un element anume de limbaj* cu care să poată fi identificată o noţiune complexă. Natura structurală a elementelor de limbă nu pare asimiabilă cu aceea cvasi-structurală a celorlalte elemente de cultură.

Această dificultate — dramatică — este la un moment dat exagerată şi pusă în dialectică de Lotman şi Uspenski,

---

[1] Ferrari-Bravo traduce, în loc de „parastructură", „cvasistruttura" (p. 65) [Termenul de „cvasi-structură", sau eventual de „simili-structură„ exprimă şi după părerea noastră, mai exact ideea lui Lotman — N.T.]

[2] Ferrari-Bravo traduce *„casella"* (= căsuţă).

acolo unde ei recunosc că formațiunile ce înconjoară nucleul semiotic structurat al culturii „pot fi construite ca niște culturi care violează diferite nivele ale acestei structuri și au nevoie de o analogie constantă cu nucleul. Această construcție „neterminată" [1], această organizare incompletă a culturii ca sistem semiotic unitar, nu este un defect, ci chiar condiția funcționării lui normale" *(Meccanismo* 59*)*.

O soluție se schițează în treacăt acolo unde cultura este descrisă în felul ei de a asimila noi experiențe și noțiuni la dispozitivul ei codificant central: ea „trebuie să posede o înaltă capacitate modelizantă, adică trebuie ori să descrie cercul cel mai larg posibil de obiecte încă necunoscute [...] ori să fie în măsură să declare inexistente obiectele cărora această capacitate modelizantă nu le permite descrierea". *(Meccanismo* 59*)*. Unitatea dintre structuri și cvasi-structuri este așadar găsită nu din interior, ci din exterior, dinspre acea lume în legătură cu care cultura ne oferă unul sau mai multe modele.

2. Am urmat intenționat pînă aici o linie sinuoasă. Tocmai pentru a scoate în evidență niște dificultăți care, dacă urmăream traseul ales de autor, ar fi rămas în umbră. Lotman pleacă însă de la conceptul de model („orice reproducere a obiectului ca atare în interesul procesului de cunoaștere", *Tesi* 3) și de la definirea culturii și artei ca sisteme modelizante: cultura și arta furnizează niște modele ale lumii. Cît privește arta în special, predomină la Lotman o viziune mimetistă: arta ca reproducere verbală a lumii, ca analogon al lumii. Procesele de codificare și decodificare sînt traduceri ale realității în limbă, sau deduceri din limbă a realității la care aceasta se referă. Activitatea artistică

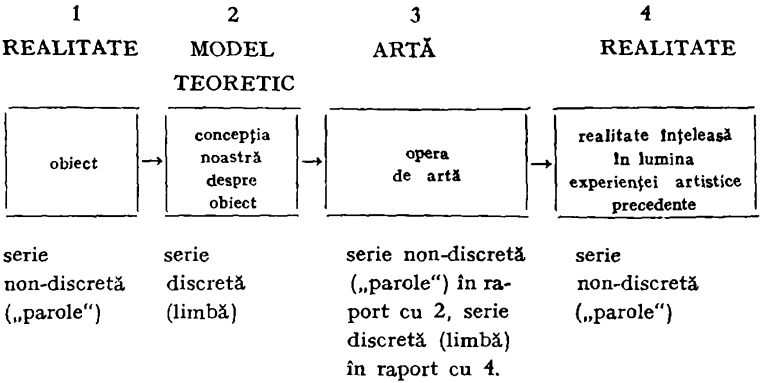
[1] Ferrari-Bravo traduce „una simile «imperfetta sistematica costruttiva»" (p. 83), [o astfel de «sistematicitate constructivă imperfectă» — *n.t.*].

este o activitate modelizantă, iar produsele ei sînt sisteme modelizante:

„Prin sistem modelizant înţelegem ansamblul structurat al elementelor şi al regulilor; un astfel de sistem se află în raporturi de analogie cu ansamblul obiectelor pe planul cunoaşterii, al reflectării în conştiinţă şi al activităţii normative" *(Tesi 4)*. Funcţiei mimetice i se adaugă o funcţie gnoseologică: pe lîngă că este un analogon al realităţii, opera de artă este şi o judecată asupra realităţii ca atare: „Modelul se deosebeşte de aşa-zisul semn, prin faptul că, nu numai că ţine locul denotatului (referentului), ci îl înlocuieşte şi spre folosul procesului gnoseologic şi normativ" *(Tesi 5)*.

Raporturile dintre sistemul modelizant al artei şi opera de artă ar părea clare la prima vedere. Dacă arta se poate asemăna cu o limbă, opera de artă va echivala cu un act de *parole;* dacă sistemul modelizant are o constituţie de tip semantic şi paradigmatic, opera de artă are o constituţie fundamental sintactică şi sintagmatică. Însă Lotman se grăbeşte să dărîme aceste simplificări. Iată două afirmaţii simptomatice: „substanţa specific artistică [a operei] intră în ordinea sintagmaticii. Cît despre raporturile semantice însă, ele au numai funcţia de a permite traducerea din limbajul artistic în cel non-artistic" *(Tesi 5)*; „În artă raportul dintre *limbă* şi *parole* este diferit de acela din sistemele lingvistico-semantice. Aşa-zisa *parole* în care se exprimă modelul este percepută ca *limbă* a realităţii modelizate (întîmplătorul din opera de artă devine şi este perceput ca redare a legilor din realitate)" *(Tesi 11)*.

Pare clar că Lotman, fixîndu-şi punctul de observaţie asupra operei de artă, a încercat să exagereze faptul că ea se raportează concomitent la modele şi la realitate, într-un traiect elicoidal care pleacă de la realitate şi se întoarce la ea în două faze progresive de apercepţie. Fie, pentru confirmare, tabelul următor: *(Tesi 24)*



Violența schematizării este evidentă. Consider mai contestabilă decît orice opoziția discret/non-discret (sau articulat/non-articulat) ca trăsătură distinctivă a cuplului limbă — *parole*. Această forțare își are desigur punctul de plecare în calificarea realității ca ceva primar care nu este încă „numit": însă nu se poate considera elaborarea actelor de *parole* de către limbă ca fiind analoagă cu aceea a percepțiilor realului, deci cu semioza ilimitată a lui Peirce. Și mai puțin convingător ar fi statutul de limbă pe care l-ar avea opera de artă în raport cu realitatea. Mi se pare mai corect să i se confirme numai lui 2 statutul de limbă, numai lui 3 acela de *parole* și să se localizeze aportul cunoașterii artistice la înțelegerea realității prin modelul teoretic, nu la realitatea însăși.

I s-ar mai putea obiecta schemei lui Lotman că nu ia în considerare, din cultură, decît aspectul gnoseologic, dacă nu chiar cel științific. Între 2 și 3 n-ar trebui oare încadrate modelele literare, ca mediere între modelul teoretic și opera de artă? Pare că toate considerațiile lui Lotman sînt condiționate de poziția centrală conferită operei de artă: din ea își extrage deducțiile asupra sistemului culturii, în ea găsește imitată, chiar iconic, lumea în care trăim. Realismul lui Lotman merge adesea pînă la folosirea ca sinonime a termenilor *artă* și *operă de artă*.

Cu riscul unor aproximări și deformări, trebuie să fim mai decișI atunci cînd recurgem la modele: modelele trebuie să preceadă textele, să servească la înțelegerea lor. Iar prima operație trebuie să fie o revenire la definiția culturii. Am văzut că Lotman examinează cultura mai cu seamă în activitatea ei de asimilare și producere de texte. Iată și un alt pasaj: „În general cultura poate fi reprezentată ca un ansamblu de texte; dar din punctul de vedere al cercetătorului, e mai exact să vorbim de cultură ca mecanism ce creează un ansamblu de texte, și să vorbim de texte ca realizare a culturii" *(Meccanismo* 50*)*. Adăugînd opoziția potențialitate/realizare la cele două deja întîlnite (limbă/*parole* și sistem/sintagmă), raporturile dintre cultură și text par suficient explicate.

Dar nu cultura dă naștere textelor. Textele sînt (ca activitate a unor indivizi și grupuri) rezultatul unei serii de selecții infraculturale consecință a caracterului neunitar al culturii. Lucru de care e foarte conștient și Lotman, cînd scrie: „N-am putea aminti nici o cultură istorică reală ale cărei nivele și subnivele să fie organizate toate pe o bază structurală riguros identică și sincronizate în dinamica lor istorică" (*Meccanismo* 64); „De cerința varietății structurale se leagă, evident, faptul că orice cultură, pe lîngă fundalul extracultural situat *dedesubtul* nivelului ei, distinge unele sfere aparte, organizate diferit, care din punct de vedere axiologic se bucură de o foarte înaltă apreciere, cu toate că se situează în afara sistemului general de organizare" (*Meccanismo* 64—5).

Avem aici unele dintre cele mai inspirate pagini ale lui Lotman: el exprimă pe de o parte nevoia culturii de a-și asigura structuri unitare, de a-și crea, din cînd în cînd, un model; pe de alta contemplă, ca Heraclit, Logosul care crește din el însuși, impetuoasa acumulare a cantității de informație culturală. Cea mai bună definiție a sa dată culturii este aceea, exclusiv formală pe care o conține capitolul *Despre mecanismul semiotic al culturii* *. Mecanismul semiotic

---

* Citată abreviat de Segre în lucrarea de față — *Meccanismo* — revezi nota * la p. 180.

al culturii creat de omenire este organizat într-un mod esenţialmente diferit [de cel al sistemelor non-semiotice]: sînt adoptate principii structurale opuse şi alternative. *Raporturile* lor, dispunerea unor elemente sau a altora în cîmpul structural care este pe cale să se formeze, creează aranjamentul structural care permite sistemului să devină mijlocul de conservare a informaţiei [1]. Pe lîngă aceasta, este esenţial totuşi să fie realmente desemnate nu cutare sau cutare alternative anume, al căror număr ar fi întotdeauna finit şi — pentru un anumit sistem — constant, ci *principiul însuşi al alternativităţii*, în baza căruia toate opoziţiile concrete ale unei structuri date reprezintă numai interpretările la un anumit nivel. Prin urmare, orice cuplu de elemente, de ordonări locale, de structuri particulare sau generale, sau de sisteme semiotice întregi, capătă valoare de alternative şi formează un cîmp structural care poate fi umplut cu informaţie" (*Meccanismo* 66—7) [2].

3. Lotman este foarte conştient şi de coexistenţa mai multor sisteme într-o cultură dată: „Mai întîi de toate trebuie relevat că orice text cultural (în accepţia de « tip de cultură ») poate fi văzut şi ca un text unic cu un cod unic, şi ca un ansamblu de texte cu un anumit ansamblu de coduri (corespunzînd textelor). În afară de aceasta, ansamblul codurilor poate fi mecanic: adică să se sprijine pe o anumită pluralitate de texte a căror descifrare nu e posibilă în principiu printr-un cod comun; sau poate fi structural: adică să cuprindă texte care cer coduri diferite numai la un anumit nivel, în timp ce la alte nivele sînt descifrabile printr-un sistem unic de semne. În acest din urmă caz, două coduri culturale diferite pot să fie considerate ca variante ale unei scheme invariante" *(Tipologia* 311*)*.

---

[1] Ferrari-Bravo traduce „permette l'instaurarsi di un sistema atto a conservare l'informazione" [= permite instaurarea unui sistem capabil să conserve informaţia"; traducerea adoptată de Segre este cea justă — N.T.].

[2] La Ferrari-Bravo: „un cîmp structural apt să acumuleze informaţie" (p. 93).

El vorbește chiar, foarte sugestiv, de poliglotismul membrilor unei culturi. Numai că, preocuparea sa dominantă este de a surprinde impulsurile unitare, rezultatul fiind o imagine simplificată a dinamismului culturii. Printre factorii ce o caracterizează trebuie să-și aibă locul, mai întîi de toate, ideologia, luată în sensul mai larg de concepție și programare a vieții umane [1]. Și apoi vin poeticile și scriiturile prin care și numai prin care se poate realiza modelul teoretic în opera de artă. Nu voi enumera aici toate aceste substructurări. Vreau numai să subliniez că, dacă ele se diferențiază parțial prin conținuturi, și mai frecvent se diferențiază prin poziția ce se dă respectivelor conținuturi în modelul lor, prin faptul că ele modifică opozițiile între elemente constante. Sistemul cultural este traversat de mișcări și de tensiuni, este în permanență deconstruit și reconstruit, prezintă alternative și soluții de compromis.

Mă voi explica printr-un exemplu luat chiar din Lotman. În *Slovo o zakone i blagodati [Cuvînt despre lege și grație]* Lotman identifică trei nivele de opoziții. Primul nivel: libertate și sclavie:

Sara	Isaac
Agar	Ismail

Al doilea nivel: creștinism și păgînism:

Crist — crucificare	Țări creștine
Isaac — banchetul lui Avraam	Iudeea

Al treilea nivel: nou și vechi:

Noii creștini	Ruși
Vechii creștini	Bizanț

[1] Ideologia este luată sigur în considerare în *Struttura*, de ex. 5—6: „Trebuie ținut seama și de ceea ce distinge arta de alte aspecte ale structurilor ideologice. Organizînd o societate, cutare sau cutare structuri cuprind inevitabil pe toți membrii societății respective: orice om, în particular, prin însuși faptul că aparține unei colectivități istorice, este pus în fața crudei necesități de a fi părtaș la cutare sau cutare grupare, de a intra în una din categoriile existente într-un anumit ansamblu social": cf. și p. 52. Lipsește însă, dacă reținbine, o tratare sistematică.

Lotman arată deci că opoziţia enunţată în titlu, între lege şi graţie, se concretizează apoi într-o poziţie mult mai actuală în Rusia secolului al XI-lea, aceea dintre libertate şi sclavie, corespunzătoare „semioticii emarginării, a dependenţei şi a aflării într-o condiţie de inferioritate" *(Tesi* 20; cf. *Struttura* 86—8*)*; cu această opoziţie se contopeşte apoi, opoziţia topică, dintre Creştinism şi Păgînism şi aceea istorică, dintre Rus şi Bizantin. Astfel, nişte opoziţii care în alte texte şi contexte ale civilizaţiei creştine capătă simbolizări diferite, sînt polarizate pe axa semiotică a ideologiei caracteristice citatului *Slovo*.

Deducţiile pe care aş vrea să le extrag din acest exemplu sînt următoarele:

a) Cultura este un sistem care ni se prezintă nu rigid orientat, chiar dacă, în calitate de depozitar al actelor culturale precedente, păstrează urmele istorice ale unor orientări deja intrate în reflex. Ideologiile instituie nişte polarizări între elementele sistemului, şi prin aceasta, îi orientează sau chiar îi dislocă opoziţiile;

b) Ideologiile sînt acelea care operează un prim contur de structurare a valorilor semiotice ale culturii. Lipsa de aderenţă relevată între sistemul conceptual, care este de natură semantică, şi sistemul cunoştinţelor istorice, ştiinţifice etc. se rezolvă aşadar învederînd capacitatea ideologiei de a clasifica şi a decanta cunoştinţele prin grila ideilor ei directoare;

c) În ansamblu, se poate spune că textualizarea enunţurilor se realizează prin intermediul scriiturilor care sînt produse de către ideologii; în cazul enunţurilor literare, trebuie vorbit nu atît de nişte simple scriituri, ci de organizări extrem de complexe, care să aibă în vedere reguli conţinutistice şi formale, în general sistematizate prin caracterul normativ al genurilor literare.

4. Această mare bancă semiotică a culturii are aşadar ca *input* nişte texte, iar ca *output* tot nişte texte. Încît s-ar cere o examinare a felului cum funcţionează acumularea

de texte (sau mai bine zis a conținuturilor lor) și producerea de noi texte. În această problemă Lotman e tot așa de realist ca și în aceea a raporturilor cu lumea reprezentată: el folosește texte pentru a descrie culturi și examinează tot texte pentru a descrie producerea culturală. De exemplu, pe analiză de texte se bazează admirabilul capitol despre cadrul spațial al concepțiilor despre lume. Metoda lui Lotman este declarată: el alege un text deosebit de cuprinzător și de semnificativ și îl instituie drept «text al culturii»;

„Proprietatea obligatorie a unui text al culturii", scrie el, „este universalitatea lui: tabloul lumii este corelat cu întreaga lume și, în principiu, înglobează totul. A te întreba ce anume este în afara unui astfel de tablou, este din punctul de vedere al unei culturi date, tot așa de absurd cu a-ți pune aceeași întrebare privitor la universul întreg" *(Metalinguaggio* 150*)*. Încrederea lui Lotman în coerența culturilor este atît de mare, încît adaugă: „Dacă se va reuși să se descrie o colectivitate în care diferitele texte, reprezentări, tipuri de comportament, în cadrul fiecărui nivel, nu se pot îmbina într-un tablou unitar al lumii, atunci va trebui să vorbim de un stadiu precultural sau extracultural" *(Metalinguaggio* 151*)*.

Afirmații destul de greu de acceptat dacă tind să depisteze cu ajutorul textelor trăsături ale culturii; încă și mai puțin acceptabile dacă, dimpotrivă, textele trebuie să furnizeze ele însele informații asupra culturii. Cu excepția unor perioade de stagnare și de scăzută vitalitate, orice cultură exprimă o mare varietate de propuneri; o *reductio ad unum* ar însemna, probabil, o reducere la zero. În plus, orice cultură a sedimentat și texte foarte îndepărtate, conformate la diferite concepții despre lume. Frazele citate din Lotman par să reamintească acea utopie a unui „sistem al sistemelor".

Din fericire, Lotman oferă în altă parte o viziune mult mai clară a mișcărilor interne ale unei culturi, de exemplu atunci cînd definește cultura ca „autoconștiință" și ține cont de contradicțiile dintre modelul pe care cultura și-l auto-atribuie și varietatea textelor:

„Orice cultură reprezintă un ansamblu complex şi contradictoriu. De regulă imaginea de sine ce caracterizează o anumită cultură evidenţiază în ea anumite « dominante », pe baza cărora se construieşte sistemul unificat care trebuie să servească de cod pentru autocunoaşterea şi autodescifrarea textelor unei atari culturi. Pentru a se achita de această funcţie, cultura trebuie să fie organizată ca o structură în echilibru sincronic. Faptul că, de obicei, istoria culturii studiază atît textele unei culturi, cît şi automodelul ei, punîndu-le pe aceeaşi linie, ca fenomene de acelaşi nivel, nu poate decît să nască confuzie. O eroare nu mai puţin gravă ar fi să se considere, de ex., că automodelul unei culturi ar reprezenta ceva efemer, ireal, o ficţiune, şi în acest sens, el să fie contrapus textelor care fac parte din acea cultură. Automodelul este un puternic mijloc de « pre-reglare » al culturii, care-i conferă unitate sistematică, şi-i determină în multe privinţe calităţile ei de depozitar de informaţii. E vorba totuşi de o realitate de nivel diferit, faţă de aceea a textelor" *(Cultura*, 72—3*)*.

Însă, după părerea mea, trebuie mai întîi să se facă distincţia netă între *input* şi *output* şi să se discearnă între diferitele definiţii ale textului. Textele care se întîlnesc într-o cultură nu sînt numai — sau sînt într-o mică măsură — cele literare: ci sînt toate textele, adică toate enunţările publice şi relevante. Articole de ziar, fraze rostite în adunări, hotărîri juridice, reclame de televiziune etc. etc., toate sînt texte care sporesc sau pot spori depozitele culturii. Depozite care în rafturile lor literare conţin, ca într-o bibliotecă Babel, toate operele care au ajuns la cunoştinţa noastră. O astfel de concepţie are Foucault, după care se ia Lotman, şi o au şi semioticienii sovietici, care încă din '62 scriau: „Prin text se înţelege întreg ansamblul datelor disponibile (adică întreg ansamblul textelor unei limbi date)" (Ivanov, Toporov, Zalizniak, 323).

Vom adăuga că această memorie colectivă este distribuită între toţi indivizii unei comunităţi, încît se poate spune despre ea ceea ce spunea Saussure despre limbă, că ea „existe dans la colectivité sous la forme d'une somme

d'empreintes deposées dans chaque cerveau" (CLG, *Intr.*, IV). Această memorie este străbătută de niște linii de polarizare, unele dintre ele predominînd într-o anumită epocă, iar altele fiind specifice doar unor formațiuni sociale. Numai în funcție de aceste linii, în funcție de principiile constructive pe care ele le sugerează, pot fi interogate textele epocii respective, și anchetate ca mărturii ideologice. Mă refer la texte, nu numai la texte literare.

Cu totul alta este funcția ce se poate atribui textelor, dacă le analizăm ca *output* al culturii. Și în acest caz trebuie să se țină cont de toate tipurile de texte și de toate textele. Dar de data aceasta textele literare vor fi pe drept privilegiate, deoarece în ele activitatea modelizantă își atinge punctul culminant. Textul literar construiește un model al lumii. Semiotica — identificată în acest sens cu critica — trebuie să îndeplinească dificila sarcină de a delimita într-un anumit text prin ce anume reprezintă realitatea, conform stereotipiilor unei culturi date, și prin ce anume propune el, ca prefigurare, sau deformare, ca utopie sau satiră, ca speranță sau ca profanare, alte realități; aflate în embrion în realitatea noastră, realizabile în viitor etc. Dar atunci textul literar se află în cultură, nu e cultura; el este, cel mult, o contribuție la dezvoltarea culturii.

Am văzut cum Lotman insistă, pe drept, asupra raporturilor cu realitatea. În primul tabel pe care l-am redat, dialectica dintre *input* și *output* nu este nici măcar trecută. Ca și cum Lotman ar fi urmărit, independent, parcursul realitate-artă și parcursul cultură-texte. Deci schema lui s-ar putea perfecționa, introducînd ideologiile și modelele poetice între modelul teoretic și opera de artă și indicînd confluența tuturor textelor precedente în aceste rubrici intermediare, care în ansamblul lor constituie cultura. Am avea prin urmare reprezentarea unui parcurs: realitate — *input* de texte — cultură — text artistic — realitate.

5. Lotman ține atît de mult să socotească realitatea ca punct de plecare și ca punct de sosire, deoarece are niște motive foarte puternice: să apere funcția cognitivă și cri-

tică a literaturii și a artei. E confortant faptul că o orientare semiotică permite o cercetare de felul acesta. Totuși n-aș dori ca ea să se încheie cu acea supravalutare a operei literare, care datează încă de la începuturile umanismului nostru. Superioritatea operei de artă față de alte forme de comunicare constă în aceea că ea propune un model al lumii *ca și cînd ar fi adevărat;* o operă de sociologie sau de istorie sau de politică poate descrie funcționarea lumii așa cum e, sau cum ar trebui să fie, în termeni abstracți, generali, impersonali. În schimb, se întîmplă rar și, cu atît mai rar în sens pozitiv ca un scriitor să avanseze programe precise de ordin politic și social; precum cei cu mințile tulburate, el vede mai bine (profetic și enigmatic, deci ambiguu) în viitor decît în prezent. S-a stins demult, prin forța lucrurilor, acea iluzie că scriitorii pot face (sau pot colabora eficient la) revoluție cu vreo înnoire de ordin formal. Albia artei se sapă în timpi îndelungați, și ea e mai puțin decisivă în dărîmarea Bastiliilor decît am fi înclinați să credem.

Cu atît mai greșit ar fi să ajungem (și aici nu mă refer la Lotman, ci la un anume structuralism) la o supraestimare a textelor, a discursurilor, ca și cum în cuvîntul pronunțat, scris sau receptat s-ar epuiza toată activitatea umană. Marile impulsuri istorice sînt de natură structurală (în sens marxist), și nu suprastructurală, chiar dacă fenomenele de suprastructură pot avea repercusiuni asupra structurii.

Prin urmare, de la modelele lumii trebuie să se treacă la lumea însăși, chiar dacă noi înțelegem lumea și operăm asupra ei cu ajutorul modelelor, chiar dacă forțele fundamentale ale structurii (raporturi de clasă, de forță de muncă, de producție, de putere) ni se revelă semnic și nu ies, în felul acesta, din cadrul semioticii. Chiar Lotman scrie lapidar: „Lumea nu e un text. Ea nu are un sens" *(Introduzione* 34), subliniind că sensul lumii este discursul nostru despre lume, și că astfel stă în puterea omului activitatea miraculoasă de a da sens lumii: activitate semiotică pe care individul o poate exercita numai asociindu-se colectivității, cu alte cuvinte, culturii. Așa încît definiția cea mai amplă a culturii, dincolo de orice determinare istorică, este și cea

mai valabilă. Ea a fost dată tot de Lotman și Uspenski: „Trebuie subliniat că însuși *raportul cu semnul și cu semnificatea* reprezintă una din trăsăturile ei fundamentale" *(Meccanismo* 48*)*.

Însă de data aceasta referentul (structura în sens marxist) este cel care contează: jocul semnic este numai modul inevitabil de a-l identifica și a-l numi. Cum scria Marx însuși, în polemica sa cu Proudhon, „aceiași oameni care stabilesc raporturile sociale conform cu modul lor de producție materială, produc și principiile, ideile, categoriile, în conformitate cu raporturile lor sociale". În calitate de critici sau de istorici, noi putem foarte bine să ne oprim asupra acelor modele ale lumii oferite de cultură și de artă; și fiindcă nu putem să nu fim, în același timp, și ideologi, e bine să căutăm în respectivele modele semnele de criză ale structurii, contestările aduse sistemului, prefigurările unui viitor eliberat.

Dar să nu ne facem iluzii că lucrul asupra modelelor sau în legătură cu modelele are vreo incidență imediată asupra mecanismelor structurale. Nu credem că se poate declanșa revoluția prin cuvinte sau că pot fi ejaculate în texte impulsurile noastre de înnoire. Adevărata *Basis* este structura economică, raporturile de producție sînt „obiective" în comparație cu subiectivitatea raporturilor sociale (Lenin); *res* se opune lui *cogito*, chiar dacă o putem determina numai prin *cogito*. *Res* este aceea care produce marile impulsuri istorice; modelele literare pot doar să le profețească sau să le hrănească cu mituri, nimic altceva, în timp ce modelele social-politice pot furniza oamenilor care le realizează, niște strategii și sugestii. Însă aceste impulsuri au rolul hotărîtor, de avalanșă care tîrăște după el cel mult cîteva file de carte.

STRUCTURILE NARATIVE ȘI ISTORIA

Luînd ca punct de plecare sincronia, structuralismul continuă să apară în falsele veșminte ale anistoricității. Se știe însă, încă de la celebrul articol al lui Jakobson, *Principes de phonologie historique* (1931) că descrierea structurală nu numai că poate constitui o bază pentru o analiză diacronică, dar îi și furnizează acesteia, dacă nu o explicație teleologică, cel puțin un cadru de condiții de pornire. De la articolul lui Jakobson și pînă la acele „changements phonétiques" ale lui Martinet, sau la aplicațiile de lingvistică romanică ale lui Haudricourt și Juilland și la tezele clarificatoare ale lui Malmberg, fonologia diacronică s-a dezvoltat în mod impunător, pînă la a fi socotită baza gramaticilor istorice.

Deci nu trebuie opusă sincronia structuralistă istoriei, ci diacronia structuralistă istorismului: cea dintîi fiind atentă la forțele endogene, la impulsurile dezvoltate de sistem, cel de al doilea fiind legat, adesea inconștient, de o Teorie a Spiritului pe care azi puțini o mai împărtășesc. Face excepție cazul istorismului marxist care, cum s-ar putea demonstra, pornește de la o direcție ce se poate reduce cu ușurință la structuralism: conceptele de structură și suprastructură, trecere de la cantitate la calitate etc. (cf. pp. 62—4).

Dacă ne oprim la domeniul literar, constatăm însă că structuralismul diacronic furnizează modele ce nu sînt imediat utilizabile. Un sistem fonologic este un ansamblu închis de elemente omogene, ale căror raporturi reciproce pot fi descrise și reprezentate în mod exaustiv; astfel, se poate, de exemplu, contura foarte simplu succesiunea a două sau mai multe sisteme fonologice în istoria unei limbi date. Fenomenul literar e cu mult prea complex față de aceste reprezentări schematice; chiar dacă ele ar putea fi comparate cu modelul de interrelaționare și transformare a raporturilor dintre genurile literare, model propus și ilustrat pentru

literatura rusă de către Tînianov, pe care voi încerca să-l reformulez mai jos.

În capitolul de față voi porni de la o problemă care cu ani în urmă s-a aflat în centrul dezbaterilor despre structuralism. Structurile există în obiect (în opera literară) sau în subiect (în criticul care o analizează)? Dacă luăm una dintre binecunoscutele analize ale lui Jakobson, constatăm că atîta timp cît atenția este îndreptată către elemente grafice sau fonologice, către rime și accente, obiectivitatea confruntărilor e incontestabilă. Luarea în calcul absolută sau relativă a fonemelor sau a grupurilor de foneme, individualizarea locului lor în text, sînt independente de subiectivitatea criticului. Subiectivitatea începe să se impună atunci cînd se examinează unele categorii ca abstract și concret, metaforă și simbol, și mai ales atunci cînd aceste categorii sînt adunate în clase a căror denumire — ce le diferențiază în funcție de felul în care au fost înțelese — nu se bazează pe datele oferite de text, ci pe niște scheme nomenclative specifice criticului (de exemplu intrinsec și extrinsec, empiric și mitologic etc.).

Deosebirea dintre elementele subiective și cele obiective ale unei descripții structurale se datorează deci intervenției semnificaților. S-ar putea spune că o descriere strict structurală identifică niște relații existente *in re*, iar trecerea la niște observații semantice și semiologice cade în responsabilitatea analistului respectiv. Prin aceasta observațiile lui nu devin total subiective. Orice act de interpretare ține într-adevăr de o hermeneutică pe care filologia încearcă să o facă cît mai adecvată și mai corectă posibil. Ceea ce vreau să spun este că momentul interpretării ne conduce la schema fundamentală a comunicării, la cuplul emitent-receptor, și transformă textul, din obiect de analiză, în mesaj trimis de cel dintîi celui de al doilea. Analiza semiologică pune în contact „competența" receptorului (cititorul) cu „competența" emitentului (scriitorul), chiar dacă aceasta este doar dedusă din ansamblul mesajului său.

Mesajul literar nu este numai o comunicare lingvistică, ci și o transmitere de stări sufletești, de idealuri, de judecăți

asupra lumii. „Competența" necesară pentru a-l înțelege presupune astfel un mare număr de coduri: pe lîngă codul-limbă, se adaugă codurile moravurilor, ale societății, ale concepțiilor despre lume. De aceea linia care unește pe emitent cu receptorul este o linie istorică. Dacă cititorul este contemporan cu scriitorul, interpretarea sa va scoate în evidență din text acele semne proeminente ale apartenenței acestuia la o anumită epocă, pe care dacă ar neglija-o, ar fi lipsit de sens. Dacă cititorul aparține unei alte epoci, el își dă seama imediat că deține o „competență" diferită de aceea a scriitorului; el trebuie să îndeplinească, ca și criticul, și eventual, ajutat de critic, o serie de acțiuni de sintonizare și de control care implică un model de istoricizare. Așadar, căile unei istorii a structurilor se pot căuta pornind de la analiza actului interpretativ.

A considera un text ca mesaj este singurul mod de a-i scoate în evidență din plin funcția. Șirul de cuvinte și de semne de punctuație din care textul este materialmente alcătuit, ar putea fi rezultatul, fie și cu o infinit de mică probabilitate, al întîmplării. Nu este astfel deoarece a existat un emitent, și nu este pentru că emitentul la rîndul său s-a situat într-o relație de comunicare față de cititor, nu este pentru că emitentul a tradus în fapt, conștient sau inconștient, o potențialitate semiotică comună, o așa-zisă *langue* de valori semnice cu semnificanții lor parțiali și globali.

Această langue este în ansamblu împărtășită de cititorul imediat, în schimb poate fi reconstituită și interpretată într-un mod mai mult sau mai puțin complet de cititorul îndepărtat în timp și în spațiu. Este vorba de un sistem de procedee semnificative strîns legat și în mare parte omolog cu conceptele de sprijin ale societății care se folosește de el. Evantaiul acestor procedee semnificative este foarte larg. Dacă la o extremă el înglobează tehnicile expresiei, încă legate de acelea ale limbii (de exemplu retorica, cu manifestările ei iconice și simbolice), la cealaltă extremă el ajunge pînă la semnificațiile ce se pot atribui acțiunilor umane, pînă la valorile cu care acestea sînt investite. E evident că o frază sau o construcție presupune un semnificat; mai

puțin evident, dar inevitabil la drept vorbind, este faptul că și repertoriul conținuturilor exprimabile se află în raport cu timpuri și locuri, pe baza cărora și sensul ce se poate atribui acțiunilor poate suferi schimbări.

Probabil ajung aceste mențiuni pentru a reduce la adevăratele-i proporții o antinomie care a dominat studiile de istorie literară. Întrebarea era: trebuie să studiem literatura în raport cu „seriile" externe — istorie, societate, cultură, gust, sau după niște parametri interni, examinînd înseși manifestările în sine ale literaturii ca activități autonome? A doua alternativă sfîrșește, după părerea mea, în fundătura analizelor paleostructurale, adică punerea în paranteze a semnificaților. Iar prima alternativă ține de o concepție depășită filozofic, aceea care vede o opoziție între realitate și interpretarea ei.

Dacă e adevărat că experiența noastră despre realitate ne vine întotdeauna prin intermediul unor filtre (scheme) conceptuale, a compara literatura și realitatea înseamnă a compara filtrul analizei istorice, sociologice etc. cu filtrul reprezentării literare. Inutil să mai lungim discuția cu marcarea diferențelor dintre primele filtre, care au scopuri cognitive în ceea ce privește referentul, adică realitatea, și filtrul literar, care reprezintă realitatea trăirii (cea cotidiană și cea atipică a poetului) printr-o invenție mai mult sau mai puțin verosimilă. Mai curînd trebuie subliniat, pentru a caracteriza mai bine mesajul literar, că scopul scriitorului nu este reprezentarea și atîta tot. Ceea ce face el e o reprezentare critică: el preferă numai anumite aspecte ale realității, îngroșîndu-le în raport cu viziunea sa personală despre lume; alteori, reprezentarea sa este una polemică, ce deformează sau prefigurează caricatural. El reprezintă realitatea deformată după propriile-i idiosincrazii, fie că răscolește la temeliile ei tenebroase, fie că privește dincolo de ea, către un viitor sperat ori așteptat cu oroare.

Există așadar o întreagă sferă de conținuturi care nu țin de realitatea cotidiană, ci de o altă realitate, care este obiectul de predilecție al literaturii. Instrumentarul literar este astfel conceput tocmai pentru a da viață acestei reali-

tăţi. Distincţia semiologică dintre limbajul ştiinţific şi cel literar se află toată în această diferenţă funciară de finalităţi.

Un fapt rămîne clar: în măsura în care scriitorul ţine seama de realitate, el se serveşte de nişte scheme pentru a o evoca. Există scheme care-l determină să aleagă din infinitatea de gesturi şi de acte posibile, pe acelea considerate pertinente pentru o acţiune oarecare; pe baza unor scheme percepe el resorturile acţiunii, idealităţile eficiente; pe baza unor scheme formulează el cadrul social-economic în care-şi închipuie că se desfăşoară acţiunea; pe baza unor scheme caracterizează aşa-zisul *status* antropologic al personajelor.

Aceste scheme — a căror enumerare este numai exemplificatoare — constituie nişte stereotipe de ordin semnificant. În ansamblul lor ele ajung să constituie instrumentarul semiotic la care scriitorul recurge în actul de a da formă invenţiilor sale. E vorba de un ansamblu de posibilităţi de semnificare în care se reflectă toate elementele unei civilizaţii. Aceleaşi elemente, cînd sînt examinate cu scop cognitiv (şi operativ), sînt confruntate cu alte stereotipe, acestea fiind procedeele metodice şi ipotezele de lucru ale diferitelor discipline umane.

Dintr-un punct de vedere dinamic, impulsurile pe care scriitorul le primeşte din realitate sînt de două tipuri: impulsuri îndreptate dinspre realitate către scriitor şi impulsuri ale realităţii asupra contextului cultural, iar prin acesta, asupra scriitorului. În primul caz el caută să adapteze schemele semiologice la noutăţile pe care i le pune în faţă realitatea, sau la schimbările pe care plănuieşte să le introducă în ele; în al doilea caz el ia act în momentul scrisului că schemele au fost deja schimbate de impulsurile exterioare.

Pentru ambele influenţe amintite se poate utiliza modelul limbii. Ca şi limba propriu-zisă, schemele semioliterare se integrează, şi ele, în dialectica inovaţie-conservare, act-produs. Funcţia comunicativă a schemelor este de fapt garantată de natura lor de produs, puternic conservatoare; însă ele sînt supuse intervenţiei continue a unor acte inovatoare, care la rîndul lor se sedimentează în produse şi intră în sistemul preconstituit, modificîndu-l. În latura lor conser-

vatoare, schemele respective constituie niște proiecții de realitate preexistente; efortul expresiv al scriitorului constă în utilizarea acestor scheme modificîndu-le inevitabil pentru a da viață unor realități noi.

Orice dezechilibrare sau ruptură a schemelor în vigoare ia naștere din confruntarea cu scheme noi, care corespund unor schimbări ale realității socio-culturale. Aceste schimbări întîlnesc rezistențe puternice în sistemul semio-literar, care-și apără capacitatea sa comunicativă imediată; cînd ele sînt recunoscute ca legitime, modifică și îmbogățesc sistemul însuși, care va fi din nou propus, cu schimbările survenite, într-o aparentă stabilitate, și va reacționa la noi inovații.

Dar realitatea acționează și direct asupra sistemului cultural, adică asupra totalității schemelor semiotice: literatura e un mijloc deosebit de rafinat, dar desigur nu de prim ordin, pentru exprimarea realității socio-culturale. Același fenomen îl întîlnim în limbă. Noi putem studia deplasările și resistematizările unui sistem fonologic, făcînd abstracție, atît cît este posibil, de influențele externe. Însă un sistem fonologic poate fi puternic influențat de factori nelingvistici: schimbări de putere între clase sau grupuri, colonizări etc. Astfel, istoria oricărei limbi este descrierea procesului dialectic dintre forțe endogene și forțe exogene. La rîndul ei, istoria literaturii va fi istoria confruntării scriitorilor cu sistemul semio-literar și a schimbărilor suferite de sistemul semioliterar ca urmare a transformărilor sociale și a reacțiilor la aceste transformări. Semiotica permite așadar punerea corectă a problemei raporturilor dintre realitate și literatură și, prin aceasta, și a problemei unei interpretări sociologice a fenomenului literar (diferită, desigur, de o sociologie a producției literare), în legătură cu atitudinea scriitorului față de materia sa și în cadrul unui sistem de modelizare culturală a cărui sferă e mult mai vastă decît aceea a literaturii.

Voi încerca acum să pătrund înlăuntrul sistemului literar pentru a observa de aproape subansamblele în care el se împarte și relațiile care intervin între ele. Voi alege ca exem-

plu studiul textelor narative (care cuprind, cel puțin prin anumite aspecte, și pe cele epice și teatrale). Un text narativ poate fi examinat, așa cum am demonstrat în *Le strutture e il tempo [Structurile și timpul]*, Torino, Einaudi, 1974; 1977[3], cel puțin în funcție de patru nivele descriptive: 1) Discurs, 2) Intrigă, 3) Fabula, 4) Model narativ. În discurs se află în joc elemente lingvistice și stilistice, eventual metrice; în intrigă, elemente de tehnică a expunerii, de construcție și montaj ale povestirii; fabula se compune din materiale antropologice, cuprinzînd mitologiile vechi sau noi, teme, motive etc; modelul narativ, în fine, cuprinde funcțiile, elemente invariabile, la care poate varia doar alegerea și, în parte, modul de înlănțuire, dar cu puternice constrîngeri de ordin logic și cronologic, ce pot fi puse în legătură cu o eventuală teorie a acțiunii. După părerea mea (pe care deocamdată o menționez în paranteză), această invariabilitate subzistă numai în strînsă legătură cu etica și cu logica unui anumit ciclu cultural, a cărui durată nu este o eternitate.

Cele patru diviziuni enumerate mai sus pot fi puse în raport cu contextul cultural, cu civilizația unei epoci și a unui loc dat:

Text	*Context cultural*
1) Discurs	1) Limbă (cuprinzînd retorica, stilistica, metrica)
2) Intrigă	2) Tehnici ale expunerii
3) Fabula	3) Materiale antropologice
4) Model narativ	4) Concepte-cheie și logica acțiunii.

Ni se oferă, la prima vedere, următoarele posibilități de caracterizare a textelor:

a) confruntare pe orizontală între fiecare dintre secțiunile ce se pot opera asupra textelor și asupra contextului. De exemplu discursul care constituie un text va putea fi comparat, în aspectele sale inovatoare și conservatoare, cu formele din aceeași epocă ale limbii (limbă literară, limba unui anume gen, limba comună etc); intriga va putea fi

confruntată cu modul de a percepe perspectivele temporale, raporturile interpersonale, poziția omului în lume etc;

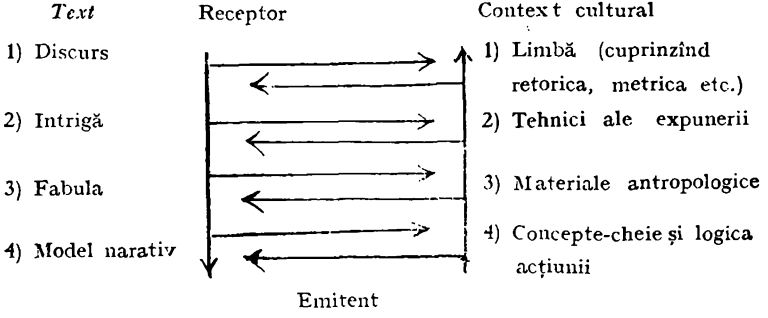
b) confruntare între două sau mai multe texte, în raport cu contextul, tot în sens orizontal. Din extinderea unor astfel de confruntări poate rezulta o caracterizare a textelor, individualizarea trăsăturilor lor pertinente și o descriere globală a sistemului de care aparțin și a funcționalității acestuia.

Aceste operații, desfășurate pe axa sincroniei, pot fi rabatate cu ușurință pe aceea a diacroniei:

1) considerînd orice text sau context în cadrul dialecticii conservare-inovare, actualizare-potențialitate. Tocmai pe baza unor studii lingvistice, se știe, orice secționare sincronică cuprinde în ea reziduuri ale unor faze aflate în extincție și germeni ai unor faze destinate dezvoltării: între ele se instituie o concurență în care operează uneori forțe cu caracter sistematic, iar alteori, fapt pentru noi și mai interesant, forțe extralingvistice, adică sociale și culturale. De aici și-ar putea trage foloasele demonstrative acea critică și acea istoriografie de tip ideologic, atentă la prefigurările revoluționare ivite în cadrul sau impotriva sistemului (semioliterar și, prin el, social);

2) confruntînd texte din epoci diferite și făcînd referiri la un context cultural de mărime cronologică corespunzătoare. În acest caz se cîștigă deja o secțiune diacronică, iar de-a lungul ei pot fi prospectate și alte procese diacronice concomitente.

Dar mult mai bogate sînt sugestiile de ordin diacronic pe care le oferă analiza emiterii și a recepției literare în cadrul schemei cvadripartite schițate mai sus. Reținem că emitentul, întrucît este integrat în context, își realizează producția sa inventivă trecînd de la zona 4 la zona 1 și găsind apoi semnificații și semnificanții literari în punctele corespunzătoare din coloana textului. La rîndul său, receptorul, adică cititorul, își desfășoară analiza asupra textului în ordine inversă (de la 1 la 4) punîndu-se, prin el, în contact cu punctele corespunzătoare ale contextului literar.



Se impune astfel o observaţie bogată în implicaţii istoriografice: cele patru secţiuni în care am fracţionat explicitatea contextului au un grad descrescător de mobilitate şi de complexitate. Un acelaşi sistem conceptual şi logic se realizează prin teme, mituri sau stereotipe multiple, care la rîndul lor pot fi exprimate printr-o mare varietate de tipuri de naraţiune, pînă la limbă, care este atît de sensibilă la curentele literare şi la mode, atît de maleabilă, încît se constituie în atîtea „idiolecte" cîţi vorbitori sînt.

Trecînd la coloana textului rezultă că va exista în ea un mare număr de cazuri ce pot fi raportate în timp la acelaşi model narativ, iar fabule identice sau compuse din aceleaşi elemente se vor realiza, după epoci, prin intrigi diferite. Cu atît mai bogat este, apoi, jocul de persistenţe şi transformări dacă se pun în schemă funcţiile şi raporturile dintre personaje în două serii diferite, cum mi se pare că ar fi nimerit: vom avea aşadar funcţii identice produse de raporturi diferite între personaje şi funcţii diferite produse de raporturi identice.

Cum pot fi grupate şi utilizate aceste date? Mai întîi de toate, cu ajutorul unei tipologii istorice adecvate pentru fiecare dintre secţiunile enumerate. Istoria narativei va fi constituită din istoria „tipurilor", care, cu o viteză descrescătoare, pe măsură ce se trece treptat de la secţiunea 1 la secţiunea 4, cad în desuetudine sau se creează, în raport cu ecamblul „tipurilor" existente într-o anumită fază sincro-

nică, și cu repercusiuni din ce în ce mai puțin nemijlocite, dar avînd oricum niște repercusiuni, de la secțiunile 1 la 2, de la 2 la 3, de la 3 la 4. Totalitatea „tipurilor" constituie un sistem, cu stratificarea lui, ale cărui transformări se pot descrie și probabil și explica.

Astfel, cele patru planuri ale textului și ale contextului cultural, cu mobilitatea lor diferită, ne permit niște periodizări și niște tipologii de durată mai lungă sau mai scurtă, în cadrul cărora raporturile dialectice dintre emitent, scheme și realitate indicate mai sus, își redobîndesc coordonatele lor istorice. În această privință modelul abstract și-a găsit o grilă în care să se încadreze și în care să se miște.

Însă modelul trebuie să se articuleze în continuare. Într-adevăr, în timp ce coloana contextului rămîne valabilă pentru o anumită perioadă istorică, ei i se pot alătura diferite coloane de tipuri de text (sau genuri literare) care o realizează cu modalități diferite. Limba, spre exemplu, cuprinde felurite subcoduri utilizate în lirică, în comedie sau în tragedie etc. Iar tehnicile de expunere sînt diferite într-un text narativ, în unul teatral și așa mai departe. Subcodurile specifice diverselor genuri au elemente comune și elemente particulare. Fiece text literar folosește codul ce-i corespunde, dar efectuează și deplasări continui de limite care schimbă codificările respective în ceea ce privește extinderea lor și relațiile dintre ele.

Genurile constituite într-o anumită perioadă i se oferă scriitorului ca un pachet de cărți de joc din care el poate și trebuie să aleagă. Și abia după ce are loc alegerea, el începe procedurile de transpunere literară descrise mai sus. Acest lucru se observă foarte bine atunci cînd unul și același scriitor utilizează două sau mai multe genuri literare: se surprind cu ușurință condiționările impuse de gen, și numai prin confruntarea cu acestea libertatea scriitorului își găsește modul de a se manifesta.

Și ansamblul genurilor constituie un sistem, cu stratificări în interiorul fiecărui gen. Acest sistem, ce se poate descrie printr-o secționare sincronică, este rezultatul unor mutații diacronice ușor de identificat. Numărul genurilor și rapor-

turile dintre ele variază după epoci; și încă mai variată este gama subspeciilor fiecărui gen: a se vedea schimbările continui din cadrul subdiviziunilor liricii și apropierile sau distanțările lor, cînd de sfera glorificării imnice, cînd de aceea a narației sau a evocării.

Iată așadar că periodizarea și tipologia literară prezintă trei căi fundamentale de acces: 1) aceea bazată pe schimbările suferite de contextul cultural, în diferite straturi ale sale; 2) aceea bazată pe schimbările din sistemul genurilor literare; 3) aceea bazată pe noutățile introduse de fiecare text sau grup de texte asemănătoare. Această enumerare conduce la dialectica colectiv-personal: doi poli care constituie realizarea în plan existențial a antinomiilor pe care le-am utilizat mai înainte, și anume conservare-inovare, produs-act

Astfel genurile, așa cum se prezintă ele într-o anumită secțiune istorică, sînt niște instituții, niște produse și, ca atare, sînt puternic conservatoare. Tocmai prin aceasta ele oferă puncte de sprijin solide oricărei istoricizări. Dar scopul istoricului este acela de a explica, deci de a surprinde cauzele determinante ale schimbărilor. Așa încît este convenabil ca el să se mute la celălalt pol, cel al actului, deci al inovației. În tabloul prezentat la început, era sintetizat modul de a produce un text nou în cadrul celor patru coordonate ale unei narațiuni (și același lucru s-ar putea face și pentru alte tipuri de discurs). Acum trebuie să adăugăm că scriitorul traversînd contextul cultural și utilizînd materialele semiotice pe care acesta i le oferă, poate ajunge nu numai să inoveze în interiorul unui gen, dar, la limita maximă a efortului său expresiv, poate înnoi însuși genul. El îl poate contopi cu altul, sau invers, poate ridica la rang de genuri unele subspecii ale aceluiași gen: poate așadar să realizeze ceea ce în fonetică se numește fonologizare și defonologizare.

Tabelul meu trebuie deci să-și adauge o a treia dimensiune, cea care se referă la pluralitatea genurilor. Numai cu un model atît de articulat și de ductil e posibilă descrierea transformărilor categoriilor literare în raport cu istoria societății și a culturii.

STRUCTURALISM ŞI CERCETARE ISTORICĂ

Conştient de scăzuta mea competenţă în ceea ce priveşte cea de a doua jumătate a titlului acestui capitol, am renunţat la schiţarea unei panorame critice a tentativelor structuraliste ale istoricilor. Am preferat să mă opresc asupra acelor direcţii de dezvoltare a gîndirii structuraliste în care se întrevede o cale de fructificare în domeniul istoriografic, menţionîndu-le doar în abstract pe acelea care mi se par doar nişte posibilităţi, şi nu mai mult decît atît, de studiu structuralist al istoriei. Voi enumera mai mult nişte probleme, decît nişte soluţii, voi propune întrebări, şi nu răspunsuri.

Această hotărîre în aparenţă evazivă poate avea cel puţin o funcţie clarificatoare: fiindcă azi toţi vorbesc de structuralism, dar puţini zăbovesc să mediteze asupra semnificaţiilor şi asupra funcţiilor a ceea ce s-a numit structură. Structura structuraliştilor nu este aceea de care vorbesc dicţionarele („Ansamblul organic de elemente din care este format un lucru, dispunerea lor şi raporturile dintre ele", Passerini Tosi), şi de care se leagă, mi se pare, şi primele aplicaţii structurale ale istoricilor. De aceea, printre întrebările pe care le voi supune cititorilor, predominantă va fi următoarea: dacă este posibilă o istorie structurală, lucru ce pare evident, e la fel de posibilă şi o istorie structuralistă?

Socotesc ca incontestabilă poziţia de vîrf a lingvisticii în elaborarea metodelor structurale. Ceea ce nu înseamnă prioritate cronologică, ci capacitate de a elabora modele mai exacte şi mai sofisticate: cum vom vedea, meritul aparţine cu siguranţă tipologiei obiectului, şi nu subiecţilor, adică cercetătorilor. Dacă în multe domenii ale culturii structuralismul a ajuns „via antropologia structurală", adică, mai ales „via Lévi-Strauss", aceasta s-a întîmplat tocmai pentru că Lévi-Strauss a depus cel mai mare efort de generalizare a unei gîndiri deduse în esenţă din lingvistică, în special de la Jakobson.

Lingvistica structurală îl recunoaște ca fondator pe Ferdinand de Saussure, al cărui *Cours de linguistique générale*, ținut la Geneva în anii 1907—11, a fost publicat postum în 1916. Această editare este rezultatul unei vaste remanieri, operate de elevii săi, Bally și Sechehaye, lingviști la rîndul lor, dar chiar și acum cînd se poate beneficia de notițele originale care stau la baza ediției, trebuie să se pornească de la această ediție *vulgata*, dat fiind că de la ea au pornit, mai mult sau mai puțin direct, toate teoretizările succesive.

Procesul gîndirii saussuriene este net antinomic: aproape toată lingvistica structurală și-a dat după aceea osteneala fie să aprofundeze, fie să depășească antinomiile indicate de Saussure. Voi indica aici trei dintre ele, demne de discutat și pentru istorici. Prima este aceea dintre sincronie și diacronie. Lingvistica pre-saussuriană, mai ales cea pozitivistă, era aproape exclusiv diacronică. Ea studia dezvoltarea sunetelor, formelor etc. într-o perspectivă de tip evoluționist. Acestei lingvistici diacronice, Saussure îi opune una sincronică, care să țină deci cont de interrelația tuturor elementelor unei limbi într-o anumită *perioadă*, sau *fază*; el contrapune deci *axa simultaneităților axei succesiunilor*. Această exigență (a lui Saussure), care fusese deja atestată în alte momente culturale (de exemplu în așa-zisa *grammaire générale* din secolul al XVII-lea; pe baza, însă, unor preocupări filozofice, și nu lingvistice, care-și au originea în gîndirea aristotelică și stoică), dar a cărei valoare revoluționară consta, nu atît în enunțare, cît în implicațiile ei.

După Saussure, situarea unui lingvist pe o axă sau pe cealaltă are implicații decisive: pe *axa succesiunilor* „se poate lua în considerare doar cîte un singur element o dată"; din *axa simultaneităților* „este exclusă orice intervenție a timpului". S-ar impune deci necesitatea de a distinge două lingvistici, cu obiecte și metode total diferite. Celebră este comparația cu secțiunile transversală și longitudinală printr-o tulpină: „secțiunea longitudinală ne arată chiar fibrele care alcătuiesc planta, iar secțiunea transversală ne arată cum sînt grupate ele pe un anumit plan; însă cea de a doua se deosebește de prima pentru că ne poate ajuta să consta-

tăm anumite raporturi dintre fibre, care nu s-ar putea percepe deloc pe un plan longitudinal".

Această dualitate ar fi de mică însemnătate în alte științe, printre care Saussure citează și pe cele istorice:

„Astronomia a constatat că aștrii suferă schimbări însemnate, dar prin aceasta nu s-a scindat în două discipline. Geologia raționează aproape invariabil prin succesiuni, dar cînd ajunge să se ocupe de straturile fixe ale pămîntului, nu face din aceasta un obiect de studiu radical diferit. Există o știință descriptivă a dreptului și o istorie a dreptului, dar nimeni nu le opune una alteia. Istoria politică a statelor se mișcă integral în timp și cu toate acestea, dacă un istoric descrie cadrul unei epoci, nu avem impresia că el se depărtează de istorie. Invers, știința instituțiilor politice este esențialmente descriptivă, dar poate foarte bine să trateze la nevoie o chestiune istorică fără ca unitatea ei să fie tulburată" (CLG, *Intr.*, III, I).

Viziunea e idilică, nu știu cît de exactă, iar pentru Saussure ea are mai ales o funcție polemică. Am putea să prelungim discuția asupra ei, cu profit cert. Dar e mai bine să ne întoarcem la ea după ce vom fi lămurit ce anume înțelege Saussure prin sincronie, și după ce vom vedea cum a evoluat antinomia diacronic-sincronic la lingviștii moderni.

Pentru prima chestiune va trebui să ne oprim în treacăt la alte două antinomii saussuriene, aceea dintre semnificant și semnificat, și aceea dintre limbă și *parole*.

Limba este unul dintre principalele fenomene sociale, poate chiar cel mai important: ea permite comunicarea între oameni. E vorba deci de o realitate suprapersonală, căreia i se opune felul cum se folosesc de ea indivizii luați aparte în momente aparte, adică așa-zisa *parole**. Antinomia limbă-*parole* distinge deci „1. ceea ce e social de ceea ce e individual; 2. ceea ce e esențial de ceea ce e accesoriu și mai mult

* Menționăm că din cuplul de termeni saussurieni *langue-parole*, care a pătruns în toate lucrările de structuralism și semiotică în forma franceză, C. Segre utilizează doar al doilea termen în original. Am menținut, la rîndul nostru, formele preferate de autor.

sau mai puțin accidental" (CLG, *Intr.*, III, 2). Cei ce aparțin unui grup lingvistic posedă, prin limba lor, un tezaur comun, din care fiecare cunoaște o parte mai mare sau mai mică, în funcție de cultura și de atitudinea sa, și faptul că este un bun colectiv constituie factorul de coeziune lingvistică a grupului. Cînd limba este folosită într-un moment oarecare, ea este făcută să treacă de la posibilitate la act: iar în act sînt prezenți toți factorii personali, afectivi, vremelnici, care alcătuiesc ceea ce Saussure numește *parole*. Iată deci o altă dichotomie: aceea dintre lingvistica limbii și lingvistica de *parole* (dezvoltată chiar de cel mai original elev al lui Saussure, Bally, în „stilistica" sa). Saussure, care are o viziune clară a dialecticii limbă-*parole* („limba este necesară pentru ca *parole* să fie inteligibilă și să producă toate efectele sale, însă *parole* este indispensabilă pentru ca limba să se poată stabili; istoricește, actul de *parole* este întotdeauna antecendent" (CLG, *Intr.*, IV), optează totuși pentru limbă, definind-o drept „obiectul lingvisticii propriu-zise" *(ivi)*, dată fiind perspectiva net sociologică pe care el o menține. Interpretată în fel și chip de către lingviștii moderni — limbă și *parole* s-ar opune ca abstract și concret, cod și mesaj etc. — dichotomia limbă-*parole* arată oricum propensiunea lui Saussure, și apoi și a structuraliștilor, față de invariante în raport cu variabilele raportabile la un *hic et nunc* individual.

Ultima dichotomie pe care voiam s-o amintesc este aceea referitoare la semnul lingvistic. În precedență (de ex. la Bréal) cuvîntul oricărei limbi fusese deja definit ca *semn*, adică „un obiect folosit pentru a indica un alt obiect": ansamblul de sunete care alcătuiește cuvîntul *arbore* în limba italiană [*albero*] este folosit pentru a indica acel produs al lumii vegetale care este „arborele". Saussure concepe semnul lingvistic într-un mod mai complex: el nu indică printr-un grup de sunete sau de litere o realitate materială, ci leagă două entități deopotrivă mentale: un concept (de ex. conceptul de „arbore" și o imagine acustică; de ex. aceea pe care o avem în grupul de sunete *arbore*). Principala consecință lingvistică a acestei definiții este descoperirea „arbitrarității semnului": nu există adică un raport de necesi-

tate între o anumită imagine acustică și un anumit concept, așa încît fiece limbă folosește imagini acustice diferite pentru același concept, și chiar onomatopeele, care prin definiție ar trebui să fie pur imitative, variază de la o limbă la alta. Aș mai putea adăuga că lingvistica post-saussuriană a relevat chiar și arbitraritea conceptelor, a căror delimitare este supusă și ea unor variații (băștinașii australieni au termeni ce indică diferitele tipuri de canguri, dar nu au conceptul general de „cangur"; spectrul culorilor este secționat în mod diferit în funcție de epoci și de limbi).

În cadrul discuției noastre mi se pare demn de relevat un alt exemplu de tendință către abstract, de sciziune a limbii față de realitatea concretă: adică față de fizicitatea obiectelor și fizicitatea exprimării lor. Aceasta e o opțiune care a făcut posibile progresele lingvisticii structurale, dar care trebuie evaluată cu atenție înainte de a tenta o extrapolare a metodelor lingvistice în cercetarea istorică.

Totuși, tocmai în această parte din *Cours*, Saussure oferă premise geniale pentru o viziune istorică a schimbărilor lingvistice, și deci pentru depășirea antinomiei dintre lingvistica sincronică și cea diacronică. Să se observe sensul profund dialectic al acestor fraze:

„Timpul, care asigură continuitatea limbii, mai are un efect care în aparență îl contrazice pe primul: acela de a altera mai mult sau mai puțin rapid semnele lingvistice; și într-un anume sens, se poate vorbi deopotrivă de imutabilitatea, ca și de mutabilitatea semnului.

În ultimă analiză, cele două fenomene sînt solidare: semnul este pus în situația de a se altera prin faptul că se continuă. Ceea ce predomină în orice alterare este persistența materiei mai vechi; infidelitatea față de trecut nu este decît relativă. Iată de ce principiul de alterare se fondează pe principiul de continuitate" (CLG, I, II, 2).

Modul cum se verifică acest joc de conservare și transformare îl ilustrează Saussure prin cîteva referiri juste, toate ducînd la același principiu: schimbările semnelor lingvistice depind de o „deplasare a raportului dintre semnificat și semnificant" *(ivi)*. În timp ce imaginile acustice se formează

ca urmare a unor schimbări fonetice — legi fonetice, cu toate excepţiile datorate întîmplării — semnificaţii sînt şi ei supuşi unor amplificări, restrîngeri, alunecări. Astfel, pe de o parte se transformă şi se readaptează continuu sistemul semnificaţilor; pe de alta, semnificanţii se schimbă odată cu schimbarea globală a sunetelor şi a formelor. Trecerea de la sincronie la diacronie se poate deci sintetiza ca o continuă reaşezare, a două sisteme complementare, reflectată în orice semn lingvistic.

Iată aşadar un indiciu diacronic ce se oferă meditaţiei structuraliştilor. Dar la istorie se referă şi Saussure, în sens comparativ, de punere în opoziţie. Această îmbucare a celor două sisteme în mişcare este de fapt o consecinţă a arbitrarităţii semnului. În istoria celorlalte fenomene umane această arbitraritate nu există (citez din notiţele pînă nu demult inedite ale cunoscutului *Cours*):

„Celelalte instituţii, prin urmare, sînt toate fondate într-o măsură diferită pe nişte raporturi naturale, pe un raport între lucruri ca principiu ultim. De ex., dreptul unei naţiuni, sau sistemul politic, sau chiar moda, capricioasa modă care ne fixează portul, şi care nu poate face abstracţie de proporţiile trupului omenesc. Rezultă că toate schimbările, toate inovaţiile continuă să depindă de primul principiu care acţionează în această sferă, şi care nu este situat în altă parte decît în străfundul sufletului omenesc".

Alăturat fragmentului citat din CLG., *Intr.*, III, 2, citatul de faţă arată în mod foarte clar de ce Saussure consideră aşa de eterogene fenomenele lingvistice şi fenomenele specifice altor activităţi umane: în acestea din urmă prevalează „raporturile naturale", în pofida oricărui element de convenţie, care nici din asemenea raporturi nu poate totuşi lipsi; în cele dintîi predomină imbatabila „arbitraritate", adică o „convenţie, un contract social încheiat implicit de orice grup lingvistic uman. Diacronia lingvistică este o consecinţă a acestei arbitrarităţi: diacronia celorlalte fapte umane este în schimb determinată de însăşi natura lor de existenţă, şi de aceea nu este aici categoric opusă sincroniei.

* * *

Ar fi prea lung și inutil să facem aici istoricul structuralismului, cînd el are circa o jumătate de secol de viață. Va fi de ajuns să ne oprim aici la problema sincroniei și a diacroniei, care este, cel puțin în aparență, cea mai interesantă pentru istorici. Problema a fost abordată în special de școala de la Praga, principal centru de difuziune a structuralismului în Europa (și, prin Jakobson, în America; însă în America rămîn foarte puternice influențele unui alt structuralism, cel autohton, al lui Bloomfield). Încă din faimoasele *Teze din '29*, la care au colaborat principalii reprezentanți ai școlii de la Praga, se afirmă posibilitatea, ba chiar necesitatea, de a depăși antinomia dintre studiul sincronic și cel diacronic:

„Nu se pot pune bariere de netrecut între metoda sincronică și cea diacronică, cum procedează școala de la Geneva. Dacă, din perspectiva lingvisticii sincronice, examinăm elementele sistemului din punct de vedere al funcțiilor lor, nu vom putea să explicăm în același fel și schimbările suferite de limbă fără să ținem cont că sistemul a fost modificat de acele schimbări. Dealtfel, n-ar fi logic să presupunem că mutațiile lingvistice nu sînt altceva decît niște violențe întîmplătoare și eterogene din punct de vedere al sistemului. Mutațiile lingvistice au ca țintă adesea chiar sistemul, stabilitatea lui, reconstituirea lui etc. Astfel, studiul diacronic nu numai că nu exclude noțiunile de sistem și de funcție, ci dimpotrivă, el se dovedește incomplet dacă nu se ține cont de aceste noțiuni.

Pe de altă parte descrierea sincronică nu poate exclude cu totul noțiunea de evoluție, mai ales că, chiar și într-un sector considerat din punct de vedere sincronic, este prezentă conștiința unei faze pe cale de dispariție, a unei faze prezente și a uneia în formare; elementele lingvistice simțite ca niște arhaisme, și, în al doilea rînd, distincția dintre formele productive și cele neproductive sînt fapte diacronice, ce nu se pot elimina însă din sfera lingvisticii sincronice" (1,b).

Doi ani mai tîrziu, unul dintre principalii compilatori ai *Tezelor*, Roman Jakobson, avea să dedice o lucrare special

destinată studiului raporturilor dintre sincronie şi diacronie, *Prinzipien der historischen Phonologie*. Trebuie ţinut cont aici neapărat că domeniul de predilecţie al celor de la Praga pentru astfel de cercetări este fonologia. Fonologia este studiul sunetelor nu în aspectul lor fonator şi descriptiv (de care se ocupă fonetica), ci în aspectul lor distinctiv, diferenţial, constituit din trăsături pertinente şi identificat prin probe de comutare. Vocala *a*, de ex., se realizează în moduri întrucîtva diferite, în funcţie de consoanele sau grupurile de consoane care o mărginesc, şi în funcţie de cel care o pronunţă: *a* din *santo* [sfînt] e diferit de cel din *vado* [merg]. Dar nici unul dintre aceşti doi *a* nu poate fi înlocuit de celălalt şi să provoace o diferenţă de sens (cel din *santo*, să zicem, cu cel din *vado*). Individualitatea fonemului *a* iese în evidenţă în schimb cînd este înlocuit cu fonemul *e* închis. Acesta poate fi la rîndul său realizat în multe feluri, dar pertinenţa sa fonologică apare prin proba comutării: *vedo* [văd] are alt semnificat decît *vado*. În acest fel fonemele unei limbi date se identifică şi se pot ordona în sisteme de opoziţii şi corelaţii (de sonoritate, între *d* şi *t*, de deschidere, între *è* şi *é* etc.) Se poate contura, în acest fel, sistemul vocalic şi cel consonantic al oricărei limbi la un moment dat.

După opinia lui Saussure, dacă o limbă dată prezintă în două momente succesive două sisteme fonologice diferite, ar trebui să fie posibile numai două tipuri de operaţii: ori descrierea (sincronică) a fiecăruia dintre cele două sisteme, ori istoria (diacronică) a fiecăreia dintre schimbările intervenite, făcînd abstracţie de sistem. Trebuie însă adăugat că tocmai conceptul de fonem, pe care s-a verificat în genere structuralismul diacronic, nu era încă foarte clar elaborat la Saussure.

În contribuţia lui Jakobson, pe care abia am citat-o, găsim însă nişte afirmaţii revelatoare:

„Cînd considerăm o mutaţie lingvistică în contextul sincroniei lingvistice, noi o introducem în sfera problemelor teleologice.

. . . . . .

Dacă o ruptură a echilibrului sistemului precedă o anume mutație și din această mutație rezultă o suprimare a dezechilibrului, ne este destul de ușor să descoperim funcția acestei mutații: sarcina ei este aceea de a restabili echilibrul" (p. 334).

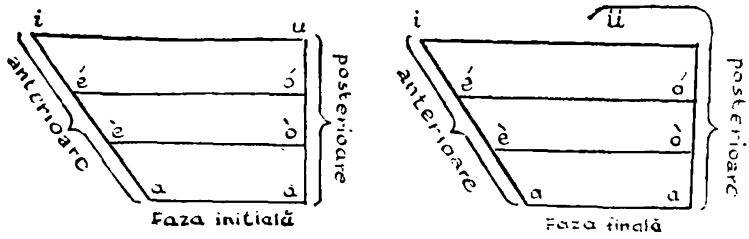
Istoria unui anumit sistem fonologic sau, în general, lingvistic, poate fi deci concepută ca o succesiune de stări de echilibru, rupturi ale stărilor de echilibru și instituire de noi echilibre. Termenul „mutație" este folosit cu referire precisă la teoriile evoluționiste, în special de către De Vries *(Natura facit saltus!)*. Dezechilibrările de care se ocupă în special Jakobson constă în pierderea sau în dobîndirea de valoare fonologică de către două variante de sunete. În primul caz (defonologizare), două foneme își pierd trăsăturile lor reciproc distinctive și se transformă în variante ale aceluiași fonem; în cel de al doilea (fonologizare, sau refonologizare), două variante ale aceluiași fonem capătă personalitate de foneme autonome. Rezultatul este oricum o dezechilibrare a sistemului, care apoi tinde să se reechilibreze. Această perspectivă este, mi se pare, destul de asemănătoare cu aceea în care Saussure vedea schimbările din sistemele de semne.

Același lucru se poate spune și despre concepțiile diacronice ale unui alt structuralist de origine culturală pragheză, André Martinet. Martinet se bazează mai ales pe criterii funcționale. Primul e cel al randamentului: o opoziție fonologică are probabilități cu atît mai mari de persistență într-o limbă, cu cît mai numeroase sînt cuvintele și formele pe care ea le poate distinge. Al doilea e cel al funcționalității acustice, adică al distribuției optimale a fenomenelor în ceea ce privește realizarea lor fonetică, în raport cu proprietățile aparatului nostru fonator. În primul caz ne aflăm în sfera „maximului randament", în cel de al doilea, în cea a „minimului efort". Mutațiile fonologice, după Martinet, se datorează întotdeauna unui conflict care în general își are punctul de plecare în asimetria organelor noastre fonatoare, care permit un spațiu mult mai mare vocalelor anterioare (*e*, *i* și intermediarelor lor) decît celor posterioare (*o*, *u* și treptelor intermediare).

Pentru a da un exemplu de aplicare a structuralismului diacronic, voi recurge nu la numeroasele lucrări ale lui Martinet (amintesc mai ales *Économie des changements phonétiques*, din 1955), ci la volumul elevilor săi, André Haudricourt și Alphons Juilland, *Essai pour une histoire structurale du phonétisme français*, Haga, 1970 (a II-a ed.). În ultimul capitol, ei abordează o problemă străveche a fonetismului romanic: palatalizarea lui *u* lung accentuat în franceză și în dialectele galo-italice. Soluția propusă de cercetătorii prestructuraliști era foarte simplă: ar fi vorba de un fenomen de substrat celtic. Idiomul galic poseda într-adevăr sunetul *u* palatal și acesta ar fi fost introdus în latina vorbită în Galia și ar fi rămas pînă astăzi. Teza prezintă unele dificultăți, deja observate, între alții, de Meyer-Lübke. Însă e oare necesar să se recurgă la ipoteza substratului?

Haudricourt și Juilland pornesc de la o observație cu caracter tipologic: în evoluția de la suedeza veche la cea modernă, de la greaca arhaică la cea clasică (ceva asemănător se întîlnește și în portugheza din Azore în comparație cu portugheza obișnuită), se verifică mereu concomitența a trei fenomene: 1) existența unui sistem vocalic cu patru grade de deschidere; 2) trecerea, în seria vocalelor posterioare, a lui *o* închis la *u*; 3) palatalizarea lui *u* care exista anterior și căruia i-a luat locul *o* închis.

Aceleași trei fenomene sînt prezentate în trecerea de la vocalismul latin la cel galo-romanic, și li s-ar putea da o explicație unică. Asimetria organelor fonatoare face ca, în timp ce prezența a patru grade de deschidere ale vocalelor anterioare să nu aibă nici o dificultate, spațiul limitat permis vocalelor posterioare să tindă spre împingerea lui *u* în direcția lui *i*, atunci cînd se formează un nou *u* provenind din *o* închis, după următoarea filieră:



Prin interpretarea de față și prin multe altele ce s-ar mai putea cita, nu numai că s-a depășit antinomia saussuriană dintre sincronie și diacronie, dar s-a indicat clar chiar în sincronie punctul de plecare al dezvoltărilor diacronice. Din genialele pagini ale lui Saussure primatul sincroniei rămîne totuși ca unică perspectivă din care se pot identifica raporturile sistematice dintre elementele lingvistice.

Conceptul de sincronie nu încetează însă să pună probleme. Care este durata cronologică în cadrul căreia descrierea unei limbi poate continua să fie considerată sincronică? Și mai ales: există o sincronie *pură*, care să prezinte numai niște elemente lingvistice unite armonios în sisteme? În realitate un stadiu lingvistic prezintă în același timp (cum menționau și *Tezele de la Praga*) persistența unor faze aflate în extincție și prezența unor faze inovatoare, pe lîngă toată acea gamă de nivele (de la popular la cult, de la familiar la literar, de la dialectal la aspectul purist) asupra căreia a insistat în mod just lingvistica noastră istorică.

Asupra acestei teme s-a oprit de mai multe ori Bertil Malmberg (comunicări la al IX-lea și al X-lea Congres Internațional al Lingviștilor, 1962 și 1967). El admite înainte de toate existența concomitentă a mai multor sisteme: vocalismul francez modern ar dispune de exemplu de două sisteme, un *système maximum* de 15 foneme și un *système mimimum* de 10 foneme. Mai cu seamă, el consideră sincronia ca un nivel prevăzut cu o anumită grosime și mărginit de un spațiu de elemente nestructurate sau nestructurabile, în genere mai conservatoare decît celelalte. Se poate deduce de aici,

cred, o ipoteză de tip jakobsonian, unde transformările ar fi determinate chiar de acel joc între sistemele concomitente sau între elementele interioare şi exterioare sistemului.

M-am oprit mai mult la această descriere, întrucîtva tehnicistă, fapt pentru care îmi cer scuze, întrucît consider că experimentările lingvisticii structurale în planul sincroniei şi al diacroniei pot fi mai bine utilizate în profitul unei discuţii despre posibilităţile structuralismului în cercetarea istorică. Voi adăuga că într-adevăr aceste aplicaţii lingvistice se încadrează exact în definiţia structurii, dată de unul dintre cei mai echilibraţi şi mai afabili teoreticieni, Jean Piaget:

„Într-o primă aproximare, o structură este un sistem de transformări care, ca sistem, comportă nişte legi (în opoziţie cu proprietăţile elementelor luate izolat) şi care se conservă sau se îmbogăţeşte prin chiar jocul transformărilor fără ca acestea să irumpă dincolo de graniţele sale sau ca el să facă apel la elemente externe. Într-un cuvînt, o structură cuprinde astfel trei caracteristici — de totalitate, de transformări şi de autoreglare.

Într-o a doua aproximare, structura trebuie să poată da naştere unei formalizări, dar poate fi vorba de o fază mult ulterioară sau care poate urma imediat după descoperirea ei. Numai că trebuie să fim conştienţi că această formalizare este opera teoreticianului, în timp ce structura este independentă de el, şi că această formalizare se poate traduce imediat în ecuaţii logico-matematice sau poate trece printr-un model cibernetic" (*Intr.*, 1).

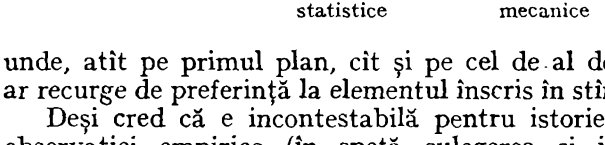
Este oare aplicabilă această definiţie la structurile istorice, şi în ce măsură? Neavînd competenţa şi autoritatea unui răspuns, mă voi strădui să enumer elementele care pot favoriza răspunsul, cu contribuţia, sper, a cititorilor. Şi va fi probabil interesant de observat în acest sens răspunsul în esenţă negativ al unuia dintre cei mai mari campioni ai structuralismului, Lévi-Strauss.

Comparînd istoria cu unele discipline înrudite, Lévi-Strauss produce următoarea clasificare, bazată pe perechi

opoziționale de caracteristici (semnul + se referă la primul element al perechii, iar semnul —, la al doilea):

	Istorie	Sociol.	Etnogr.	Etnol.
observație empirică/ construcție modele	+	—	+	—
modele mecanice / modele statice	—	—	+	+

Istoria, ca și etnografia, s-ar fonda deci mai mult pe observația empirică decît pe construire de modele; modelele utilizate eventual de istoric, ca și de sociologi, ar fi predominant statistice, iar nu mecanice (în modelul statistic elementele sînt independente de combinarea lor și rămîn identice chiar și pentru lungi perioade de timp). Totul se poate transpune într-o altă schemă, astfel:



unde, atît pe primul plan, cît și pe cel de al doilea, istoria ar recurge de preferință la elementul înscris în stînga schemei.

Deși cred că e incontestabilă pentru istorie importanța observației empirice (în speță culegerea și interpretarea documentelor), consider că trebuie aprofundată și cealaltă chestiune, aceea a tipului de modele utilizabile în domeniul istoric. Într-adevăr, dacă, așa cum susține Lévi-Strauss, istoria poate recurge numai la modele statistice, trebuie să recunoaștem că structuralismul nu poate să aibă nici o utilitate pentru istoric.

Modelele pe care Lévi-Strauss le denumește, nu prea fericit, mecanice, sînt niște modele structurale. Iar în atît de lunga dezbatere despre structuralism au fost utilizate din cînd în cînd concepții foarte diferite despre *structură* (cf. pentru orientare *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*, sub îngrijirea lui R. Bastide, Haga, 1962). Ar fi deci util să încercăm să descriem structurile

la care încercăm să descriem structurile la care se referă cercetătorii, reducîndu-le la cîteva tipuri.

Structura A. Un sistem închis de relaţii, sau de legi, care descriu funcţionarea unui ansamblu fixat după o anumită convenţie.

Structura B. Un sistem de relaţii latente în obiecte (de a căror individualitate şi aspect fizic se face abstracţie) şi astfel alcătuit încît să conţină în el legi prin care orice schimbare adusă unuia dintre elementele sale se repercutează asupra ansamblului.

Structura C. Un sistem de relaţii identificabil într-un ansamblu de obiecte corect ales, astfel încît descrierea sa să poată oferi explicaţia eventualelor schimbări în raporturile reciproce, efectuate de obicei prin intervenţii conştiente şi directe.

Structura D. Utilizarea metaforică a definiţiilor precedente, fără o riguroasă definire şi fără un calcul complet al obiectelor incluse într-un discurs de tip structural.

Structura A este un privilegiu al matematicienilor: ea satisface toate clauzele enunţate de Piaget, dar e străină de lumea reală şi trăită. Invers, Structura D se înscrie în sfera atitudinilor noastre expresive (vorbirea noastră este întotdeauna metaforică), dar chiar prin aceasta promite un spor scăzut de cunoaştere: metaforele pot fi clarificatoare, dar nu furnizează metode noi. Rămîne astfel fundamentală opoziţia dintre structurile de tip B (pe care le putem numi sisteme) şi structurile de tip C. În structurile de tip C obiectele sînt considerate ca atare, raporturile lor sînt cele evidente sau care pot fi evidenţiate în mod verosimil. În schimb în structurile de tip B elementele subzistă ca funcţii şi se delimitează după nişte raporturi de corelaţie sau de opoziţie; structurile sînt deci latente, şi tocmai datorită acestei latenţe pot funcţiona la adăpost de intervenţiile conştiinţei.

A ne întreba asupra posibilităţilor structuraliste ale cercetării istorice echivalează deja cu a hotărî dacă obiectelor istorice li se poate aplica mai degrabă Structura B sau struc-

tura C, desigur ținînd cont și de tipul de cercetare ce trebuie abordat. Refuzul istoriei de către Lévi-Strauss se înțelege acum foarte bine: el acceptă ca structură numai tipul B, pe care îl consideră inaplicabil la studiile istorice. Aceasta se acordă, mi se pare, și cu afirmațiile lui Saussure citate mai sus. Cînd Saussure afirmă că dreptul, sistemul politic, moda își au izvorul înnoirilor lor „în străfundul sufletului omenesc", el se arată convins că raporturile juridice, politice etc. sînt eteronome: acestea nu conțin în ele legile dezvoltării lor, dezvoltare care depinde de niște intervenții directe, izolate sau colective, ale celor care trăiesc în ambianța lor. Pentru același motiv Saussure neagă existența unei opoziții între diacronie și sincronie în științele istorice și juridice. Acestea nu-și constituie de fapt obiectele în sisteme (tot datorită eteronomiei lor), ci pot să le ordoneze indiferent într-o perspectivă temporală sau într-una spațială.

S-a observat probabil că efortul constant al structuralismului lingvistic, și chiar cel al lui Saussure, a fost acela de a izola limba de materialitatea fonației, de individualitatea actului lingvistic, de aspectul referențial al conținuturilor semantice. Conștient sau nu, structuraliștii tindeau astfel să opereze pe obiecte abstracte și definite relațional (forme, semne lingvistice etc.): obiecte capabile să constituie sisteme omogene, închise și autoreglabile.

Eforturile lui Lévi-Strauss a fost acela de a identifica în fenomenele etnologice elemente și relații analoage cu cele identificabile în limbă. Ele ar alcătui niște structuri mentale sau niște „modalități temporale ale legilor universale în care constă activitatea inconștientă a spiritului"; ele s-ar ordona după niște corelații și opoziții, implicări și excluderi: ar constitui deci o structură de tipul B cu toate prerogativele ei. Și se înțelege de ce a fost aleasă tocmai etnologia pentru o tentativă atît de îndrăzneață. Etnologia studiază societăți „reci", adică supuse unei deveniri istorice atît de imperceptibile, încît pare imobilitate; precum și societăți cu organizare primitivă, care revelă mai lesne structurile inconștiente subiacente lor; în fine, societăți „altele" decît ale noastre,

deci care pot fi observate cu o neutralitate ce i se refuză celui ce este concomitent observator și participant.

Cu toate acestea, deși este infinit mai dificil să identifici structuri de tipul B în societățile „calde", e neîndoios că acestea, pe baza chiar a premiselor cu care operează Lévi-Strauss, ar trebui să existe și acolo. Identificarea lor va constitui desigur un program temerar și de durată, însă, destinat, întrucîtva, cel puțin pe linie teoretică, succesului. Dacă studiile etnologice permit să se schițeze o gramatică a activităților inconștiente (cu toate regulile ei de aplicare), trebuie să ne gîndim că omul „evoluat" este probabil în posesia unei gramatici mult mai complexe și mai bogate în elemente, dar nu de altă natură. Mai mult, probabil nu e în posesia unei singure gramatici, ci a mai multor gramatici.

Cît privește însă structurile de tipul C, existența lor e evidentă și deja a fost utilizată de mai multe ori cu scop descriptiv. Dreptul, instituțiile politice, organizațiile comerciale etc., sînt niște construcții, sau cel mult stratificări între elementele cărora deja sînt prevăzute de către „legislator" (în sens larg) niște raporturi precise. Schimbările care se operează în aceste organisme au adesea drept scop să favorizeze tocmai funcționalitatea, îmbunătățind angrenajul raporturilor (exclud cazul reformelor sau al revoluțiilor, care depind de o schimbare a scopurilor acestor instituții).

* * *

Antiistorismul multor structuraliști depinde de faptul că ei conferă titlul de *structură în sensul propriu-zis* numai structurilor de tipul B (și, desigur, și celor de tipul A, străine de sfera umană). Într-adevăr, aceste structuri, înțelese în sensul cel mai general și mai abstract, pot fi considerate niște universale ale spiritului și deci imutabile (o concepție, cum vedem, de tip platonic). Înțelese însă în variațiunile și proliferările la care chiar și aceste sisteme inconștiente sînt supuse, ele parcurg oricum niște timpi prea lungi pentru a putea înregistra variabilitatea continuă și succesiunea evenimentelor istorice.

Şi totuşi, concepţia semiologică de la care structuraliştii, în special cei de dată mai recentă, se revendică, tot printr-o recuperare a lui Saussure, ar trebui să sugereze o optică întrucîtva diferită. Spun ei, structuraliştii, că ar dori să ia în considerare nu obiectele, ci semnele sau simbolurile şi trec peste fundamentala distincţie saussuriană între semnificant şi semnificat, termeni a căror îmbinare, şi numai îmbinarea ca atare, ar constitui semnul. Or, nu este permis a considera instituţiile şi formele de organizare ca semnificanţi, iar relaţiile inconştiente subiacente lor ca semnificaţi, dat fiind că nici semnificantul nu este înţeles de Saussure ca materialitate a cuvîntului, ci ca imagine fonică pe care o avem despre cuvînt. E permisă însă instituirea raportului următor:

semnificat = structura B
semnificant = structura C

dat fiind că structura C este şi ea tot rezultatul unei abstracţii faţă de entităţile ale căror raporturi sînt reprezentate organic în ea.

Modelul propus aici ar trebui să aibă o posibilitate de utilizare considerabilă. Între altele, el are avantajul de a reproduce modele deja aplicate de lingvişti. În special modelul dezvoltării semantice trasat genial de către Saussure; apoi şi cel al fonologiei diacronice a lui Jakobson. Chiar dacă admitem că structura B se poate transforma din necesităţi interne, înveder̂ind caracteristicile de totalitate, transformare şi autoreglare, un amplu spaţiu de posibilităţi rămîne rezervat repercusiunilor şi proceselor de egalizare care se verifică în structurile de tipul C prin influenţa exercitată de structurile de tip B şi de eventuala lor schimbare, ca şi eventualelor conflicte dintre structurile de tip B şi cele de tip C. Intervenţiile, personale sau colective, asupra categoriilor puse în schemă de către structurile de tip C s-ar putea explica prin impulsul inconştient al structurilor de tip B sau de efortul de a le transforma. Nu întîmplător Gurvitch, care vorbeşte de „structurări" şi „destructurări", pare să amintească de Jakobson, care vorbea de „fonologizări" şi „defonologizări".

Însă dacă vrem să comparăm instituțiile, organizațiile etc. cu niște semne, nu trebuie să ne gîndim la niște semne simple, cum sînt cuvintele, ci la semne complexe, ca frazele și discursurile. Și astfel s-ar putea face progrese însemnate pe plan ilustrativ și cognitiv, cerînd ajutorul unei ramuri noi a lingvisticii, ramură heterodoxă, dar nu străină de structuralism: „gramatica generativ-transformațională" a lui Noam Chomsky. Teoria lui Chomsky se bazează pe postulatul că enunțurile exprimate într-o limbă dată constituie niște structuri superficiale ce pot fi raportate la un număr limitat de structuri profunde mai simple: din fiece structură profundă (sau nucleu, dat fiind că reprezintă valorile semantice ale respectivei fraze) vorbitorul poate obține o serie numeroasă de enunțuri sau de structuri superficiale. O propoziție poate fi, de exemplu, „transformată" din activă în pasivă, din principală în secundară, din afirmativă în negativă etc., structura profundă rămînînd neschimbată: valabilitatea epistemologică a numărului infinit de enunțuri emise sau care se pot emite într-o limbă dată ar fi fondată pe faptul că ele sînt raporturile la un număr, finit, de structuri profunde. Această posibilitate de a „genera" un număr infinit de fraze ar fi înnăscută naturii umane și ar implica un soi de universalitate lingvistică (într-adevăr, ne putem gîndi la o structură profundă din care să se „genereze" nu numai o serie de enunțuri echivalente într-o limbă dată, ci în toate limbile).

În acest caz raportul dintre ceea ce am numit structuri B și structuri C ar fi similar cu acela care subzistă între structuri profunde și structuri superficiale. Cu atît mai mult, dacă admitem, împreună cu chomskienii din ultima generație, că perechea structuri profunde/structuri superficiale trebuie substituită printr-o polaritate cu numeroase grade de profunzime intermediară. Am putea deci să avansăm ipoteza unor structuri foarte profunde și imutabile, ca patrimoniu uman comun, și structuri mai mult sau mai puțin profunde și supuse unor transformări de natură și de pertinență istorică: acestea ar intra în raport dialectic cu structurile de tip C, sau structuri superficiale.

Desigur, e un domeniu în care rămîn multe de făcut. Pentru că este imediat evident faptul că dacă activităţile şi regulile sociale, în plan sincronic, precum şi diferitele tipuri de istorie pe sectoare, în plan diacronic, se împart în ramuri destul de numeroase, nu e posibil ca structurile ce corespund fiecăreia dintre ele să fie distincte şi izolate de celelalte. Pentru structurile de tip C se pot prevedea în principal două tipuri de interrelaţie: omologia, adică asemănarea între elementele acestor structuri în ceea ce priveşte raporturile interne, şi combinarea, adică raportul de integrare sau de distribuire de roluri şi de sfere între o structură şi alta.

Cît despre tipul B, o soluţie de tip ontologic, ar putea fi aceasta: într-un anumit timp şi loc, o singură structură de tip B stă la baza tuturor structurilor de tip C şi constituie chiar elementul lor unificator. Soluţia poate fi acceptată cu riscul unor simplificări oneroase şi, cred, neproductive. Cred că, într-un anumit timp şi loc coexistă şi numeroase structuri de tip B: structuri familiale, morale, juridice, comportamentale etc. Între ele trebuie să subziste însă un tip de raport mult mai intim decît acela care se întrevede în structurile de tip C: structurile inconştiente trebuie să fie omogene şi permeabile între ele. Odată afirmat faptul că elementele constructive ale structurilor de tip B formează un fel de gramatică, trebuie admis şi faptul că ele se manifestă pînă la a realiza discursuri, al căror sens e variat, chiar dacă elementele folosite şi regulile de folosire sînt mereu aceleaşi. E vorba tot de transformări, dar transformări care coexistă în spaţiul mental (ca acelea din gramatica generativă) înainte de a exista în timpul istoric — sau făcînd abstracţie de el.

Am ajuns astfel la un model de structuralism diacronic asemănător cu cel al lingviştilor. După ce i-am apropiat pe istorici şi pe lingvişti, este totuşi momentul să dăm cuvîntul nemulţumirilor lor. Istoria structurilor nu epuizează istoria limbii. Nu numai pentru că ea trece peste unele fenomene deosebit de traumatice (schimbări forţate de limbă, ca urmare a unei invazii sau colonizări de ex.), dar pentru că nu ţine

cont de intervenţia productivă — altădată s-ar fi spus creatoare — a vorbitorului. Poziţia antinomică între diacronie şi sincronie era paralelă cu aceea dintre *act* şi *produs* la Humboldt şi în lingvistica istorică; structuraliştii au arătat că şi *produsul* e capabil să-şi deschidă o cale în diacronie, dar nu pot anula drepturile, ba chiar prioritatea *actului*. Intervenţiile productive ale comunităţii vorbitorilor pot să se integreze în dialectica structurală, dînd structurilor nişte impulsuri pe care apoi acestea vor încerca, autonom, să le absoarbă sau să le contrabalanseze. Posibilităţile perspectivei structuraliste nu sînt compromise; dar aceea care suferă este autonomia structurilor, al căror sistem nu este deci supus numai unor forţe endogene, ci şi unor forţe exogene, pe care el le suferă.

Modelul de interpretare istorică bazat pe interrelaţiile dintre structurile de tip B şi cele de tip C, pe care le-am schiţat mai sus şi-ar găsi o aplicare perfectă în societăţile izolate şi paşnice; care nu ştiu unde şi-ar putea avea locul decît poate în ţinuturile Utopiei. Structurile ca atare sînt văzute în ataraxia lor de produse spirituale, astfel încît chiar şi eventualele contraste se pot sistematiza în nişte structuri mai ample, tot atît de paşnice. Însă societăţile omeneşti sînt eminamente conflictuale, în interior şi în exterior; şi ne întrebăm dacă nu se poate presupune un alt mod de a concepe sau de a lega structurile între ele, care să dea o pondere justă forţelor aflate în mişcare sau în luptă. Tocmai de aceea am rezervat acestei ultime părţi a tratării conceptul de structură dat de Marx.

Nu puţine din observaţiile de pînă acum se încadrează, printr-o oarecare ajustare terminologică, în ipoteza marxistă. De pildă, cred că ne-am putea însuşi echivalenţele de mai jos:

Structură tip B = Formă
Structură tip C = Sistem

Mai refractară, însă tot ajustabilă pe plan terminologic, ar fi constatarea că ceea ce noi am numit structuri, reprezintă pentru Marx nişte suprastructuri *(Ueberbau:* să se observe că în germană cuvîntul este mai puţin conotat din punct

de vedere al organicului). Rămîne definită doar structura (*Struktur*), numai aceea economică, cu o semnificație nu mult diferită de a structuraliștilor.

Ar fi simplu, dar inexact, să conchidem că: 1) Marx, deosebind și terminologic structura economică de celelalte structuri, s-a pregătit în felul acesta să formuleze dialectica raporturilor dintre structură și suprastructuri; 2) că în acest fel Marx a fondat o ierarhie între diversele structuri, conferind uneia dintre ele caracterul dominant și forța conducătoare. Nu mă refer la aspectul filologic (din alte texte ale lui Marx se deduce că structura socială cuprinde și elementele antropologice, mai ales familia), ci la modul *de a vedea* structura.

Mai întîi, mi se pare demnă de reținut insistența asupra verbului *a produce:* dacă structura economică este lumea producției, atunci principiile, ideile, categoriile sînt și ele un produs uman, o consecință mai mult sau mai puțin directă a raporturilor de producție. Că mai apoi structurile pot să-i apară individului ca ceva advers, ca obstacol, deci reificate, aceasta este consecința marelui număr de persoane și de generații care au colaborat la ele și a ponderii diferite pe care au avut-o grupurile subalterne și cele hegemone: totul încadrîndu-se în amintita antinomie *act-produs*. Iată deci că în viziunea marxistă diferitele nivele de structuri nu ne mai apar alăturate, ci supuse concentric unor puternice curente centrifuge și centripete care pornesc de la structura economică.

Alt aspect relevant al viziunii marxiste este acela că structura economică nu trebuie înțeleasă static, cu echilibrele și opozițiile ei, ci dinamic, cu raporturile ei de forțe și cu conflictele ei. Aceasta implică o anume dificultate în a-l înscrie pe Marx la structuralism, dar o dificultate a cărei soluție are probabil o importanță decisivă pentru problemele istoriei. Cînd, spre exemplu, Maurice Godelier interpretează contradicția dintre structura forțelor de producție, cu socializarea lor tot mai avansată și structura relațiilor de producție, cu proprietatea privată asupra forțelor de producție, ca o contradicție între două structuri, el se menține în sfera structu-

ralismului şi este fidel, în acelaşi timp, lui Marx. Dar cînd contradicţia este depăşită, pe o cale mai mult sau mai puţin revoluţionară, printr-o ciocnire între capital şi muncă sau între clasele ce deţin aceste forţe, el reuşeşte cu greu să prezinte acest conflict în termeni de structură (latentă şi care se autoreglează), şi nu de luptă între nişte grupări concrete şi conştiente angajate în atingerea unor obiective tot aşa de concrete.

Lăsînd această problemă pe seama hermeneuticii marxiste, voi atrage atenţia numai asupra faptului că insistenţa asupra conflictelor economice face să se întrevadă o amplificare (şi o complicare ulterioară!) a tentativelor structurale. A fost subliniat, mai ales de către gînditorii postmarxişti, faptul că lupta de clasă se integrează în nişte conflicte economice mai vaste, supranaţionale. Aşadar, se pot prevedea, probabil, nişte structuri descriptive valabile pentru teritorii mai întinse decît naţiunile ca atare. Şi sîntem nevoiţi să observăm imediat, referitor la suprastructuri (structuri de tip B şi C), că aria lor de aplicabilitate este foarte variată, astfel încît, în timp ce unele acoperă cu exactitate un teritoriu naţional (de exemplu cele politice şi juridice), altele se extind cu o amploare mai mare sau mai mică (morala, obiceiurile etc). Delimitarea teritoriului, aproape sigură pentru structurile lingvistice — în măsura în care graniţele naţionale coincid cu cele lingvistice — trebuie pusă în dubiu în ceea ce priveşte cercetarea socială şi istorică; supunînd ingeniozitatea tentativelor la noi pericole şi noi deschideri.

Am făgăduit de la început să indic nişte probleme şi nu nişte soluţii, să propun întrebări, nu răspunsuri. Probabil că am ţinut această promisiune mai mult decît trebuia; şi în loc să exalt progresele ce nu au lipsit, am scos în evidenţă dificultăţile din ce în ce mai compacte care astupă căile indicate. Printre aceste dificultăţi, în chip de concluzie, aş voi să le reamintesc pe acelea implicate în tipurile de raporturi existente în domeniile parcurse de cercetarea istorică, între om şi structuri; omul produce structurile; omul se mişcă în interiorul structurilor; omul e acţionat de structuri. Nu numai atît: omul, în calitate de istoric,

caută să identifice acele structuri. Cu mult mai favorabilă este situația pentru lingvist sau critic literar: chiar dacă limbajul și expresia artistică sînt niște activități înnăscute în felul nostru de a exista în lume, totdeauna e posibil ca ele să fie observate din exterior, cu detașare.

Însă o altă umbră întunecă expunerea făcută aici. Proiectarea de modele trebuie să fie un moment al operației de interpretare: modelul e o ipoteză de lucru, ce se justifică numai prin randamentul ei cognitiv. Nefiind istoric, eu am propus în schimb niște modele pentru niște operații pe care le cunosc doar ca beneficiar, adică cititor de cărți de istorie. Va trebui așadar să mai avansez o întrebare: poate fi acceptat vreunul din modelele propuse, și considerat valabil pentru abordarea unor cercetări din domeniul istoric?

Cred că din puținele mele observații a rezultat cel puțin faptul că structuralismul constituie o gigantică sforțare pentru înțelegerea lumii umane, poate chiar un pariu: cu atît mai fascinant, cu cît prezentul și trecutul ne apar, nu numai acoperite de nori, ci de-a dreptul cufundate în negură. Poate că obiectul pariului nu e un adevăr, ci o Fata Morgana: oricum, merită să ne luptăm pentru ceva.

IV.
SEMIOTICA FILOLOGICĂ*

* Text publicat în *XV Congresso Internacional de Lingüística e Filologia Românicas. Rio de Janeiro, 25—30 de julho de 1977.* Resumos das comunicações e trabalhos em curso, Rio de Janeiro, 1977, pp. 119—34 (în franceză).

1

SEMIOTICĂ ȘI FILOLOGIE

0. Nu-mi propun să fixez aici cadrul pozițiilor, așa de variate și de contrastante, ale semioticii literare: ar trebui să intru în disputele teoretice, dacă nu chiar teologice, asupra însești bazelor semioticii în contextul activităților cognitive, să discut raporturile dintre semiotică și științele umane (în special, lingvistica), să mă întorc la posibilele fundări ideologice ale practicilor semiotice.

Pe de altă parte nu cred că o panoramă a aplicațiilor semioticii la filologie (mai ales la filologia romanică, în care ele sînt mai abundente) ar fi prea seducătoare. Cu unele excepții, care sînt excelente, multe exerciții semiotice din domeniul romanistic par niște transpuneri mecanice ale unor scheme formulate în altă parte: se simte în ele, nu atît o constrîngere intimă, cît dorința de a aduce un omagiu modei sau de a părea originali față de cercetătorii prea tradiționaliști.

Voi indica mai curînd niște linii programatice, recurgînd la propozițiile metodologice care-mi par mai pline de seducție și, amintind numai, ca orientare generală, că semiotica se confruntă sau ar trebui să se confrunte cu următoarele probleme: 1) descrierea și clasificarea semnelor; 2) studiul funcționării și chiar al producerii semnelor în cadrul semnificării; 3) analiza discursivității, ca o conexiune regulată de semne în baza unor semnificați globali; 4) cercetarea sistemelor de semne, verbale și non-verbale, care constituie, în ansamblul lor, cultura; 5) aprofundarea funcției comunicative a semnelor și a sistemelor de semne. Ordinea descriptivă în care am enumerat aceste probleme este exact cea inversă ordinii reale în care sînt ele implicate: de aceea, mă voi limita, în expunere, la observații ce se referă la ulti-

mele două puncte, lăsîndu-le pe celelalte trei unor abordări analitice (cf. capitolele 2—5).

Îmi voi divide expunerea în două părți: semiotică și filologie; filologie și semiotică. Prima își propune să arate prin cîteva exemple luate dintr-o arie culturală amplă dar bine delimitată (aceea a limbilor și literaturilor romanice medievale), că semiotica nu oferă numai niște procedee descriptive noi, ci permite o sistematizare globală a cunoștințelor noastre, încredințate pînă acum ca specialitate unor discipline paralele, dar puțin comunicante. A doua își propune să susțină (și la aceasta se rezumă întreg volumul) că o poziție și o experiență filologică sînt indispensabile pentru a aborda studiul codurilor și sistemelor culturale, al textelor și contextelor. Logica, matematica, formalizarea, prețioase coadiuvante ale semioticii, ar putea s-o împingă departe de menirea ei fundamentală, care este clasificarea și ilustrarea proceselor comunicative între indivizi sau grupuri în spațiu și în timp. Poziția filologică poate funcționa ca un apel la finalitățile semioticii. Dar atitudinea filologică poate și să salveze semiotica de narcisismul cuvîntului, de acea beție de fugi fără întoarcere. E de la sine înțeles că, față de iluziile creării unei critici „științifice", s-a ivit o reacție cu caracter iraționalist și logocentric; iar faptul că cele două tendințe antitetice se reclamă în egală măsură de la semiotică arată infinitatea de implicații ale noii discipline. Însă dacă vrem să mergem înainte, e nevoie să căutăm terenuri mai sigure.

1.1. Partea întîi. Semiotică și filologie. Activitatea filologului pleacă, în general, de la texte. El le verifică și le ocrotește forma genuină, le studiază limba, le leagă de un context pragmatic, de la care pornind, ele pot fi interpretate și la înțelegerea căruia contribuie la rîndul lor.

Orice text este un ansamblu de semne grafice care au ca semnificat primar niște valori lingvistice. Așadar, prin intermediul limbii — al unei anumite limbi — textul ne transmite

un mesaj: iar limba este cel mai bogat și mai articulat dintre sistemele semiotice. Dar cu toate că fiece text constituie o sumă de materiale lingvistice prețioase, noi nu recurgem la el numai pentru acest fapt. Orice text este vocea unei lumi îndepărtate pe care noi încercăm să o reconstituim. În această reconstituire este interesat un mare număr de discipline: poetica și metrica, etnografia și istoria culturii, sociologia și istoria instituțiilor etc. Aceste discipline au fost dintotdeauna utilizate pentru interogarea, ca și pentru clarificarea textelor.

Se afirmă astăzi o axiomă care s-a dovedit foarte productivă: cultura constituie un sistem de semne. Parte din cele ce voi spune va arăta cum poate fi aplicabilă această axiomă. Dintr-un punct de vedere general, se vede imediat cît de mult pot fi avantajate niște discipline eterogene ca acelea citate mai sus, de faptul raportării lor la o matrice unică. Această *reductio ad unum* capătă o evidență imediată în considerarea proceselor de redactare a unui text.

Oricine compune un text operează o sinteză a unor elemente analitice ale experienței sale. Deci o sinteză discursivă (lingvistică) de elemente culturale. La rîndul său, cititorul — în cazul nostru, filologul — analizează sinteza operată de scriitor și îi reconstruiește elementele într-o sinteză interpretativă. Acest ciclu analiză-sinteză-analiză-sinteză constituie o activitate eminamente semiotică, dat fiind că, în oricare fază a ciclului, se află în joc niște semnificați, iar comprehensibilitatea este comprehensibilitate de semnificați.[1]

1.2. Numeroase sînt căile semnificării. Aș putea indica acea suprapunere și combinare a semnificaților în aparenta linearitate a textului, care, în funcție de segmentările operate de noi, dă un număr aproape inepuizabil. Prefer să mă opresc un moment asupra descrierii și asupra tipologiei culturilor în viziunea școlii din Tartu. Lotman și Uspenski pornesc de la observația că „nu se poate admite existența unei limbi...

[1] A se vedea în acest sens cap. 2 al părții I din *I segni e la critica*, cit. [vezi cap. *Sinteza stilistică* în vol. de față. N.T.].

care să nu fie implicată într-un context cultural, şi nici existenţa unei culturi care să nu aibă în centrul său o structură de tipul aceleia a unei limbi naturale".[1] Cultura capătă astfel aspectul unui sistem secundar, „construit pe baza uneia sau alteia dintre limbile naturale încetăţenite într-o colectivitate dată" şi „reproduce în propria organizare internă" schema structurală a limbii [2]. Aşadar cultura poate fi văzută nu numai ca un generator de structuralitate, ci ca fiind ea însăşi un limbaj.

Aici intervine noţiunea, atît de actuală astăzi, de model. Modelul unui obiect este ceea ce reproduce obiectul ca atare în scopul procesului cognitiv. Dacă în ştiinţele şi în curentele critice cele mai angajate ştiinţific utilizarea modelelor este ceva obişnuit, conceperea operei de artă ca model al lumii şi a culturii ca un model general care precede şi pregăteşte crearea a diverse modele este ceva mai nouă. Astfel, cultura şi opera de artă pot fi considerate sisteme modelizante, adică ansambluri structurate de elemente şi de reguli de structurare. Dacă limba este sistemul modelizant primar, cultura şi textele vor fi sisteme modelizante secundare.

Vorbind de modele ale lumii, se poate chiar porni de la modurile de a concepe spaţial teritoriul, ambianţa. Un model foarte interesant este cel propus de Lotman [3], bazat pe punc-

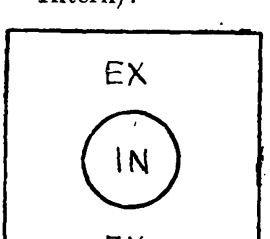
---

[1] I. M. LOTMAN şi B. A. USPENSKI, *Sul mecanismo semiotico della cultura*, în *Tipologia della cultura* cit., Milano, 1975, pp. 39—68.

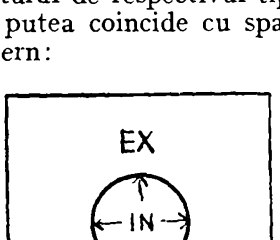
[2] I. M. LOTMAN, *Introduzione* la LOTMAN şi USPENSKI, *Tipologia della cultura* cit., p. 30.

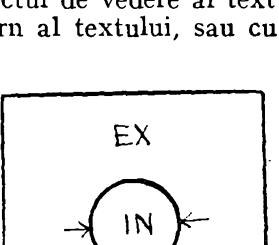
[3] I. M. LOTMAN, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, în LOTMAN şi USPENSKI, *Tipologia della cultura* cit., pp. 148—81. După redactarea prezentului text au apărut deja interesante aplicări la Evul mediu romanic ale modelelor culturale lotmaniene. De exemplu: K. M. BOKLUND, *On the Spatial and Cultural Characteristics of Courtly Romance*, în „Semiotica", 20 (1977), pp. 1—37; EAD., *Socio-sémiotique du roman courtois*, în „Semiotica", 21 (1977), pp. 227—56; C. ACUTIS, *La legenda degli Infanti di Lara*, Torino, 1978. Ar fi deosebit de utilă o confruntare cu tipologia literară bazată pe opoziţii propusă de L. STEGAGNO PICCHIO, *Oppositions binaires en littérature: L'exemple brésilien*, în „Diogène", 99 (1977), pp. 3—26.

tul de vedere al colectivității căreia aparține un scriitor (EX = Extern; IN = Intern):



În opoziția ce derivă de aici, noi *vs* ceilalți, cum scrie Lotman, „Coincidența unui anumit spațiu cu punctul de vedere al depozitarului unui text conferă o orientare modelului cultural de respectivul tip" [1]. Punctul de vedere al textului va putea coincide cu spațiul intern al textului, sau cu cel extern:





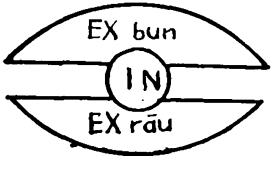
producînd cele două opoziții noi (IN) *vs* ei (EX), sau noi (EX) *vs* ei (IN). Primul model, despre care voi spune cîteva cuvinte este, fapt ușor de recunoscut, cel al vechii literaturi creștine și al hagiografiei. Ar putea fi sintetizat prin versul 1015 din *Chanson de Roland:* „Païen unt tort e chrestïens unt dreit" *, care implică opozițiile creștin / păgîn, cultură /

[1] LOTMAN și USPENSKI, *Tipologia della cultura* cit., p. 155.

* „Păgînul e nelegiuit, iar creștinul e drept".

barbarie. Interesant e faptul că spațiul intern, în primul model, se identifică la origine cu conceptul de structură și de ordine: EX este non-structuratul sau de-structuratul, pe scurt, haosul. Acest lucru apare chiar și în realizări mai recente ale modelului, în care IN reprezintă pe membrii elitei curtene, iar EX non-curtenii, sau neciopliții în sens larg. Curtenia apare ca o disciplină de comportament și de judecată față de grosolana materialitate a neciopliților. În versiuni mai rafinate IN și EX se opun însă simetric: ne gîndim tot la *Chanson de Roland*, unde structurile de organizare creștină sînt reprezentate cu nume schimbate în mediu păgîn — trinității creștine îi corespunde una sarazină și e firesc să se exclame, apropo de Baligante: „Deus! quel baron, s'oust chrestïentet!" *, v. 3164. Numai marca *Creștinism* este aceea care conferă pozitivitate sau, prin absența ei, negativitate, celor două sisteme omoloage.

Extern și intern se pot opune și ca lume pămîntească și lumea cealaltă. Există culturi în care atributul dezordinii aparține lui QL (= Acela)**, și altele în care dezordinea ține de QS (= Acesta)***. În textele creștine modelul este de obicei complex:

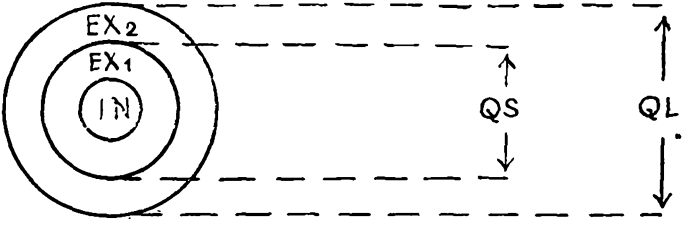


el corespunde, evident, elementelor cer, pămînt, infern și instituie o perspectivă în care ordinea e reprezentată de EX bun, haosul de EX rău, iar IN se găsește în cumpănă între doi poli de atracție. De adăugat că apartenența la IN este cu totul tranzitorie: orice gest sau gînd al celor vii este ori simbol sau prefigurare a ordinii, adică a lui EX bun, ori

* „O, Doamne! Ce baron, dac-ar fi fost creștin".
** It. „Quello".
*** It. „Questo".

cade sub imperiul lui EX rău, fapt ce dealtfel intră în planurile aceluia ce domnește în EX.

Validitatea modelelor lui Lotman rezultă și din aplicabilitatea lor la texte din culturi diferite. Să luăm un alt model spațial, care combină opozițiile IN *vs* EX și QS *vs* QL, în sensul că IN și EX_1 aparțin lui QS, iar EX_2 lui QL:



Lotman îi dă o frumoasă exemplificare folclorică, însă noi ne gîndim imediat la eroii lui Chrétien de Troyes, la Erec, Lancelot, Yvain, Perceval, care circulă între curtea lui Arthur și/sau inima iubitei sau soției lor, și o lume externă și ciudată, ducînd adesea spre ținuturi ultramundane guvernate de legi diferite de ale noastre. Trecătorile primejdioase, fluviile și pereții de aer sînt frontiere ce trebuie violate pentru ca subiectul să se închege: aceasta dat fiind că „schema subiectului ia naștere ca luptă împotriva felului cum este construită lumea" [1].

1.3. Modelele culturale sînt cele mai ample și mai schematice modele ce pot fi puse, desigur, mereu în corelație. Îmi permit să mă opresc acum la problema duratei diferite a acestor subansambluri. E o problemă pe care, ca istorici ai culturii, nu putem să nu o considerăm fundamentală [2].

Pornesc de la două observații elementare. Stilul literar cunoaște dezvoltări rapide, ce se pot măsura în decenii.

---

[1] LOTMAN și USPENSKI cit., p. 168.

[2] Sintetizez aici rezultatele din *Le strutture narrative e la storia*, în *„Semiotica, storia e cultura*, Padova, 1977, pp. 25—37 (vezi capitolul *Semiotică, istorie și cultură* din volumul de față. *N.tr.*)

Dimpotrivă, logica noastră a rămas în esență neschimbată încă din vremea lui Aristotel (și e diferită de aceea a primitivilor și a popoarelor străine de civilizația greco-latino-creștină). Noi ne mișcăm deci între sisteme de idei statice, sau cu o dezvoltare imperceptibilă, și sisteme de idei extrem de schimbătoare. Aceste sisteme diferite de idei (sau coduri) sînt prezente în orice text literar. Voi lua ca exemplu textele narative, asupra cărora cercetările semiotice sînt mai avansate.

Un text narativ, așa cum am mai afirmat, poate fi examinat în funcție de cel puțin patru secțiuni descriptive: 1) Discurs; 2) Intrigă; 3) Fabulă; 4) Model narativ. Discursul reprezintă aspectul verbal al textului (lingvistic, stilistic, metric etc); intriga e ansamblul acțiunilor narate, în ordinea în care le prezintă textul în funcție de compoziție și de punctul de vedere adoptat; fabula este ansamblul acțiunilor în ordine logică și cronologică, făcînd abstracție de modurile expunerii lor; modelul narativ este structura imanentă, redusă la niște invariabile ce trimit la o paradigmă valabilă pentru un *corpus* dat de texte sau pentru o sferă de acțiuni umane.

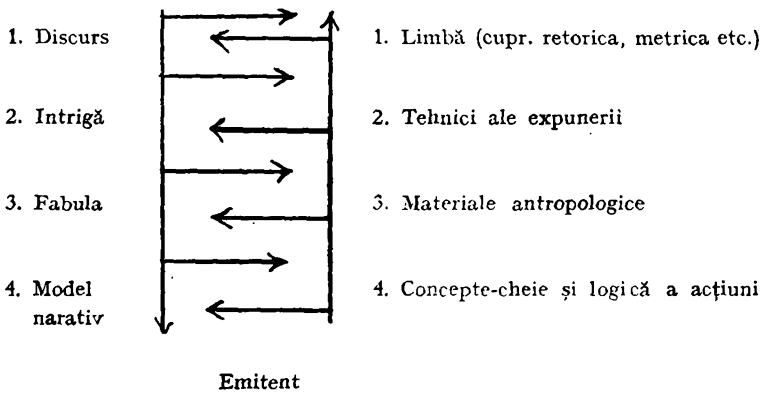
Acestor patru secțiuni descriptive le corespund, în context cultural, patru nivele:

1. Limbă (cuprinzînd stilistica, retorica, metrica etc.)
2. Tehnici ale expunerii (perspective temporale, raporturi între autor, narator și narațiune etc.)
3. Materiale antropologice (teme, mituri, motive etc.)
4. Concepte-cheie și logică a acțiunii.

Mobilitatea diferită a acestor patru nivele deschide importante posibilități de istoricizare; deoarece dezvoltările pe perioade scurte se situează pe fundalul unor dezvoltări de durată medie și pe cadrul unor elemente invariabile sau practic neschimbate.

E o dialectică ce capătă evidență dacă se confruntă parcursul semiotic al autorului (emitentul) și cel al cititorului (receptorul). Emitentul, fiind integrat în context, își realizează producția inventivă urcînd de la zona 4 către zona 1 și găsește apoi semnificații și semnificanții literari în punctele corespunzătoare coloanei textului. La rîndul său, receptorul

își desfășoară analiza asupra textului în ordine inversă (de la 1 la 4), punîndu-se astfel în contact cu punctele corespunzătoare contextului literar. (E vorba de niște succesiuni teoretice, nu cronologice).



Mă voi explica printr-un exemplu binecunoscut, cel al *lais*-ului despre *Eliduc* de Marie de France. Modelul său cel mai redus se poate sintetiza astfel: un bărbat se căsătorește pe rînd cu două femei, deși prima continuă să fie în viață. Acest model își poate avea interesul său de excepție, de enigmă aproape, numai în locuri și în epoci în care: 1) nu există poligamie; 2) nu este admis divorțul. Paradigma elementelor constitutive poate fi obținută din confruntarea cu niște cazuri în care dublul matrimoniu are loc datorită unei false informații (Gilles de Trasegnies), cu autorizația papei (contele de Gleichen) etc; sau cu niște cazuri în care matrimoniul rămîne valabil numai cu una dintre cele două femei (Iseut cea blondă sau Iseut cea cu mîini albe). Trebuie deci să adăugăm la modelul lui *Eliduc* acordul și retragerea de bună voie a primei soții.

Acest model e valabil și pentru *Ille et Galeron* de Gautier d'Arras, care derivă chiar din *Eliduc*. Dar imediat se observă diferențele în ceea ce privește fabula. De exemplu, în *Eliduc*

sînt prezente acele teme, răspîndite pe cale folclorică, ale frumoasei adormite în pădure și ale nevăstuicii fermecate, în timp ce în peregrinările și isprăvile lui Ille și Galeron se vede schema romanelor bizantine, fapt ce apropie acel roman de *Bueve de Hanstone* unde, între altele, a doua căsătorie e doar pe cale să aibă loc, dar nu se realizează.

Cel mai interesant este modul diferit de a-l feri pe erou de adulter. Gautier d'Arras a ales o soluție mecanică și moralistă: Ganor o iubește pe Ille, dar Ille nu-l iubește pe Ganor decît după ce Galeron a devenit călugăriță. Mult mai subtilă, Marie de France face ca Eliduc să sufere chinurile ambivalenței sale afective și ca tocmai Guildeluec să-i ofere generos condițiile de a o lua în căsătorie pe Guilliadun. Tehnic, coexistența celor două soții este evidentă prin disjuncția geografică (aproape/departe) sau prin alternanța funcțională (catalepsia Guilliadun-ei / călugărirea Guildeluec-ei).

Între fabula lui *Ille et Galeron* și cea a lui *Eliduc* există așadar diferențe a căror motivare ideologică ar putea și ar trebui să demonstreze, dacă n-ar exista note polemice explicite ale lui Gautier d'Arras împotriva Mariei de France („Grant cose est d'Ille a Galeron: / Ni a fantome ne alonge,/ Ne ja n'i troveres mençonge" etc.). Astfel apare clar modul diferit în care model și fabulă, deși constituie structurile purtătoare ale subiectului, sînt legate și de concepțiile despre realitate și viață.

Aș spune cititorilor lucruri prea cunoscute dacă aș arăta posibilitățile unui studiu comparativ și de caracterizare oferite de analiza intrigii și a discursului. Ceea ce mă interesează este să arăt cum diferitele planuri ale cercetării sînt părți integrante ale perspectivei semnificării; și cum dincolo de suprafața textului se dezvoltă numeroase sisteme semnificante care într-o viziune centripetă colaborează la instituirea sensului operei, iar într-o viziune centrifugă se integrează în acel polisistem care este cultura.

1.4. Am considerat pînă aici natura comunicativă a activității literare ca implicită. Dacă ne gîndim bine, comunicarea literară (sau, ca să fie mai complet spus, comunicarea tex-

tuală) are caracteristici proprii. Un text poate avea un destinatar imediat, ales de emitent: este așa-zisul dedicatar, sau publicul căruia textul îi este destinat. Dar există și alți receptori, de-a lungul unui timp și al unui spațiu neprecizate și imprevizibile. Diferențele între receptorul$_1$ și receptorul$_2$ sînt decisive: receptorul$_1$ este în contact direct (chiar dacă nu material) cu emitentul, ale cărui premise culturale le cunoaște și, în mare parte, le împărtășește; în anumite cazuri poate chiar să-i ceară lămuriri sau să-i impună modificări, realizînd un soi de feed-back. Pentru receptorul$_2$ textul este întotdeauna un mesaj ce-i parvine într-o sticlă: el nu are contacte cu emitentul, adesea nici nu știe cine este acesta, unde și cînd a trăit.[1]

Eforturile pe care noi le facem pentru a data și a localiza textele și pentru a cunoaște ceva despre autorii lor vizează așadar mult mai mult decît o biată erudiție. Aceasta pentru că ne dăm seama că semnificatul operei devine mai inteligibil și mai elocvent dacă e integrat în contextul său. Cercetările recente ale lingvisticii textuale — o altă ramură a semioticii — pornesc tocmai de la axioma inseparabilității sintaxei și a semanticii unui text de pragmatică.

Această axiomă implică dificultăți foarte grave, unele de netrecut. Sînt conștienți de ele editorii de texte vechi. Știm că nici textul autograf al unei opere nu este scutit de distrageri și confuzii; mai știm că în general se interpune între textul autograf și celelalte copii un arhetip cu erorile lui proprii; știm că toate manuscrisele sînt infestate de deformări ulterioare și că încă nu a fost pusă la punct o metodă sigură de reconstituire a arhetipurilor[2]. Aceste dificultăți au caracter de regulă: ele sînt urmele, în operă, ale străbaterii timpului.

Ceea ce noi numim în mod rațional erori, deformări sau remanieri constituie rezultatul unor succesive suprapuneri

---

[1] În legătură cu problemele emitent-destinatar trimitem la M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, 1976, cap. II. [Ed. rom. *Principiile comunicării literare*, Ed. Univers, 1980, trad. de Ștefania Mincu, cu o prefață de Marin Mincu. *N.tr.*]

[2] Vezi mai jos cap. *Critică textuală, teoria mulțimilor și diasistem.*

de sisteme. Sistemul originar este de fiecare dată contaminat de cel al copiștilor sau al remaniatorilor. Orice manuscris este un diasistem. Abia în acele cazuri — cele mai numeroase — în care ne lipsește textul autograf, ne dăm seama ce drum lung trebuie să parcurgă filologul în sens invers, străbătînd organizări literare și culturale ce se schimbă continuu.

1.5. Ceea ce în teoria comunicării se numește canal, devine semnul incontestabil al comunicării înseși. Dar să admitem că un text se poate reconstitui în întregime. Dificultatea cea mai mare rămîne în picioare: receptorul$_2$, cititor sau filolog, întîlnește două obstacole: 1) el cunoaște numai parțial codul pe baza căruia a fost formulat mesajul; 2) el utilizează un alt cod și nu e în stare să facă abstracție totală de el în decodificare.

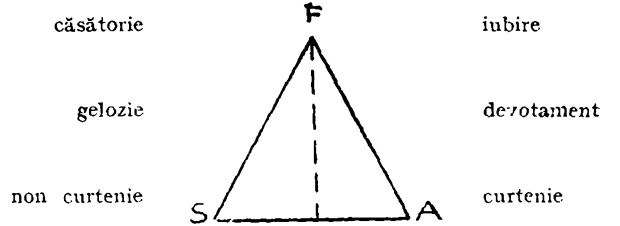
Există două soluții, ambele iluzorii. Cea dintîi provine din încrederea filologului că ar putea stăpîni complet codurile unei epoci atît de îndepărtate. A doua corespunde unei utilizări sic et simpliciter a codurilor noastre în locul acelora pe baza cărora a fost formulat mesajul: opera este dezistoricizată, considerată ca și cum ar fi contemporană cu noi. În realitate, datoria noastră *față de* codul de plecare este tot atît de mare ca și aceea *față de* original: cod și original sînt două limite către care trebuie să tindem cu toate forțele noastre, dar pe care cu greu le vom putea atinge. Trebuie adăugat că a mînui la perfecție un cod ieșit din uz este tot atît de greu ca și a avea „competență" într-o limbă moartă.

Ceea ce contează este să se mențină mereu mesajul în tensiunea dintre codul emițătorului și cel al receptorului. Aportul codului receptorului nu e deloc de neglijat. Timpul poate conferi structurilor mesajului sporuri de semnificație: el lărgește fără încetare hotarele realității, deci și pe acelea ale realității literare. Structurile semiotice includ o infinită potențialitate. Nu fiindcă, într-o operă, acestea s-ar transforma; consumatorul este cel care percepe noi raporturi, noi reliefuri, printr-o serie de puncte de vedere care se poate considera inepuizabilă.

Pe de altă parte, structura operei nu poate fi înțeleasă pe deplin dacă se face abstracție de context. Deși opera literară este o mare sintagmă, ea poate fi iluminată de paradigma, sau de paradigmele de la care se reclamă elementele ei. Dacă ea produce semnificat *in praesentia*, din interacțiunea părților sale, ansamblul și valoarea semnificaților este determinată în plus, *in absentia*, de apartenența lor la un sistem semiotic contemporan lor.

Dacă opera furnizează un *plus* de informație, înseamnă că e în relație cu informația de ansamblu a sistemului culturii. În realitate toate structurile literare sînt structuri ce se implică, adică se ilustrează reciproc, iar unica interpretare posibilă este de tip contrastiv.

Să luăm, de exemplu, romanul *Flamenca*. Identificarea aici a prezenței triunghiului F(emeie) — S(oț) — A(mant), prezent în întreaga nuvelistică și chiar experimentat, în Provence, în *Castia-gilos*, nu servește la mare lucru. Mai interesant este de relevat pătrunderea triunghiului în ambianța de curte, cu întrunirea unor opoziții de bază:



Desigur, va trebui să distingem cazurile în care soțul este străin de mediul de curte și pe cele în care, chiar dacă aparține acestui mediu, este exclus de la căsătorie printr-un raport curtenitor cu soția (cazul trubadurilor, al lui Andrea Cappellano, al multor romane). În ceea ce privește gelozia, avem următoarele două posibilități:

căsătoria include gelozia și exclude iubirea
căsătoria exclude gelozia și exclude iubirea,

după cum gelozia exprimă un simț nemăsurat de posesiune sau chinurile unei iubiri nefericite (care, în acest caz, îi revine amantului).

Romanul despre *Flamenca* poate fi inclus doar într-o fază de după Chrétien de Troyes, în care dragostea și căsătoria sînt conciliate. Archimbaut se îndrăgostește de Flamenca precum Erec de Enide *(foc amoros, amoros consires, douzor* etc., vv. 159 și urm.; „en Archimbautz sab ben a cui / laissa son cor que ges non porta", vv. 286—87) [1]. Gelozia lui, chiar dacă e nedreaptă, e descrisă cu o atenție psihologică ce nu li se acorda așa-zișilor *gilos* ai trubadurilor: e un fel de nebunie. Încît, în narațiune, avem trei momente: 1) iubire și căsătorie Archimbaut-Flamenca; 2) nebunie a lui Archimbaut și iubire Guillem-Flamenca; 3) cuminție a lui Archimbaut și reînnoire a iubirii Guillem-Flamenca. Avem deci un soț și un amant situați, ambii, în poziție curteană. Victoria lui Guillem este produsă de două feluri de fapte: a) vulnerabilitatea și decăderea iubirii lui Archimbaut, datorită geloziei; b) superioritatea iubirii lui Guillem. Totul e sintetizat în acele fraze arhicunoscute pe care Amor i le spune lui Guillem:

> Us *fols gelos* clau e rescon
> la plus bella dona del mon
> e la meillor ad ops d'amor;
> e tu sols deus la desliurar,
> car tu es *cavalliers e clercs* (*vv.* 1795—99).

Așadar: Guillem nu e numai cavaler, ca Archimbaut, dar și *clercs*, om de litere (îl vom vedea compunînd un *salut d'amor*). Mai mult: dacă Archimbaut s-a îndrăgostit din vedere, Guillem s-a îndrăgostit, mai rafinat, din auzite; dacă Archimbaut e un veteran al iubirii („ieu conosc ben d'aitals affars;" v. 887; „Eu conosc ben los guins e. ls sinz,/ E.l mas estrinz a.ls pes causins", vv. 1135—36), Guillem o cunoaște doar teoretic (vv. 1761—62), încît pentru el iubirea

[1] Cf. cu analiza lui A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, 1977, pp. 211—21.

și iubirea pentru Flamenca sînt unul și același lucru (unicitatea iubirii).

Autorul romanului *Flamenca* a trebuit deci să înfrunte niște dificultăți create de Chrétien prin situarea căsătoriei în aria iubirii. În schimb, tot Chrétien i-a sugerat soluția prin trecerea la al treilea moment al povestirii. Cînd Archimbaut se cumințește, Guillem trebuie să-și întărească superioritatea sa de cavaler și de literat: ceea ce și face, ca atîția alții dintre eroii lui Chrétien, părăsind-o un timp pe Flamenca să săvîrșind isprăvi cavalerești și literare în Flandra. În cel de al treilea moment al romanului se realizează deci nu numai o iubire curteană, dar și un „adulter curtean".

Filologul trebuie deci să pătrundă cu îndrăzneală în structurile operei și să surprindă semnificațiile pe care acestea le propun. El va face tot posibilul pentru a atenua orice fenomen de „deranjament" în înțelegere; el trebuie să fie conștient că mai exaltante surprize îi rezervă ascultarea acelui mesaj mereu viu emis de structurile semiotice ale unei opere, decît intervenția indiscretă a aspirațiilor sale de coautor.

2.1. Aceste observații ne conduc către cel de al doilea subiect anunțat, cel al eventualei contribuții a filologiei la semiotică. Fascinația exercitată de tezele semioticii a făcut ca diferite și contrastante curente de gîndire să se regăsească sub același drapel, chiar cu echivocuri foarte grave. Aș socoti printre aceste echivocuri suprapunerea parțială dintre noua critică și semiotică. E o suprapunere pe cale de dispariție astăzi, dar care a răspîndit confuzie și interpretări greșite.

Semnalez pe scurt unele axiome ce caracterizează noua critică, bazîndu-mă pe afirmații ale lucidului ei campion. Eliminarea subiectului, fie autor, fie cititor, unicul subiect fiind limbajul: „Limbajul nu e predicatul unui subiect inexprimabil, sau pe care el, limbajul nu ar putea să-l exprime, ci este subiectul" [1]. O consecventă eliminare a diferenței dintre operă și critică, văzute ca două aspecte ale unei singure acti-

[1] R. BARTHES, *Critica e verità*, Torino, 1969 [1966], pp. 57—58.

vităţi, scriitura: „Opera (chiar cea clasică) nu e un obiect exterior şi închis pe care poate pune stăpînire mai tîrziu un *alt* limbaj (cel al criticului), nu e suportul unui comentariu (adică al unui cuvînt accesoriu, pe marginea unui soi de nucleu consistent, plin); lipsită de origine, scriitura, oriunde s-ar situa ca gen, cunoaşte un singur mod de a exista: traversarea infinită a celorlalte scrieri: aceea care ne mai apare încă drept „critică", e numai o manieră de a „cita" un text vechi, care este, la rîndul său, prin proiectul său iniţial, înţesat de citate: deci codurile se repercutează la infinit. E just prin urmare să se afirme că în momentul în care se naşte o ştiinţă a scriiturii, care este scriitura însăşi, moare orice Literatură şi orice Critică" [1].

Această inepuizabilă traversare a scriiturilor are oroare de orice formă definitivă şi de orice ierarhie a semnificaţilor. Textul este doborît de o pluralitate triumfătoare; în el „reţelele sînt multiple, şi îşi fac jocul între ele fără ca vreuna să le poată acoperi pe celelalte; acest text este o galaxie de semnificanţi, nu o structură de semnificaţi; nu are început; e reversibil; se pătrunde în el prin mai multe intrări dintre care nici una nu poate fi decretată cu certitudine ca fiind principala; codurile pe care le pune în mişcare se profilează *cît vezi cu ochii*, sînt imposibil de precizat" [2].

Paradoxale în aparenţă, aceste aserţiuni se fondează pe constatări foarte serioase. Deşi este excesiv să fie sacrificat locutorul în favoarea discursului vorbit de limbaj, e totuşi neîndoios că jocul limbajului determină, şi încă evident, expresia literară. Ideea limbii ca instrument manipulat de scriitor nu mai convinge pe nimeni. Afirmaţia că „rolul muncii literare (adică al literaturii ca muncă) este acela de a face din cititor nu numai un consumator, ci şi un producător al textului" [3] poate să fie şi un abuz al criticului; s-ar putea spune că dintre subiecţii aflaţi în discuţie, cel care este cu adevărat deposedat e autorul, nu cititorul; că, dacă opera

[1] *Ibid.*, p. 9: în introducerea scrisă pentru ediţia italiană.
[2] R. BARTHES, *S/Z*, Torino, 1973 [1970], pp. 11.
[3] *Ibid.*, p. 10.

e pusă cu adevărat în dubiu, critica devine suverana unor lecturi plurale, a unor traversări ale textului, a unei combinatorii a semnificanților. Rămîne totuși valabil faptul, nu întotdeauna subliniat îndeajuns, că textul începe să existe numai cînd e citit și că numai cititorul (criticul, filologul) extrage semnificațiile și sensurile din semnele ce-l compun.

2.2. Semiotica ajută însă la redimensionarea multora dintre aceste formulări și, prin aceasta, a tezelor respective. Nu e permis să se contrapună și să se distanțeze în timp semnificații de semnificanți, ei fiind pur și simplu cele două fețe ale semnului, sau să se distingă nivelul semnificatului de cel al simbolicului, cum face în altă parte Barthes. Ideea de a promova discursul pe primul loc e sclipitoare, dar extinde neprecaut o teză a lui Lacan, valabilă poate pentru limbajul ce ține de inconștient. Cînd se vorbește de comunicare nu e în joc autonomia operațiilor mintale, ci mai curînd un ansamblu de acte de transmitere: niște *speech acts*, acte lingvistice.

Conștiința filologică intervine tocmai în problema funcțiilor comunicative. Textul începe să comunice numai cînd e citit, e foarte adevărat. Dar mai trebuie să ținem cont de doi factori, atît de evidenți, încît pot fi dați uitării. Primul: textul comunică pentru că în el a fost concentrat un conținut. A se vedea ciclul analiză-sinteză-analiză-sinteză despre care am vorbit la început. Al doilea: nu există numai cititorul actual, domnul Eu. De cînd a fost scris textul, s-au tot succedat ascultători și cititori, iar substanța comunicativă a supraviețuit prepotenței atîtor subiectivități. Tezaurul nostru de informații conține deja informațiile asimilate în precedență, iar codurile noastre reprezintă transformarea codurilor precedente. Filologul are sentimentul duratei textelor mai mult decît alții.

Mai mult. Abordînd un text vechi, noi sîntem fără îndoială înclinați să extindem cît mai mult posibil retroactivitatea codurilor noastre. Nu e vorba numai de imperialismul prezentului asupra trecutului, ci de un mod al nostru de a ne agăța instinctiv de „competența" noastră semiotică: numai pentru ziua de azi stăpînim complet conexiunea limbă-

sisteme culturale ilustrată de Lotman. La un moment dat ne dăm seama că extrapolările nu mai sînt posibile. Sistemul lingvistic al textului relevă aspectul iluzoriu al transparenței sale, sau se dovedește pe neașteptate opac. Cunoștințele noastre despre sistemul cultural al trecutului apar discontinui sau lacunare. Abia atunci începe, cu riscurile ei seducătoare, reconstituirea codurilor ce nu mai sînt în vigoare. Filologul are conștiința clară a transformării codurilor, a faptului că ele au-existență-istorică.

Filologia ajută deci la depășirea subiectivismului și a solipsismului anumitor poziții moderne ale criticii și, vai, chiar ale semioticii. Filologia revendică funcția emitentului, nu ca individ izolat, ci ca membru al unei comunități culturale, ca expresie și ca interpret al unui sistem de coduri. Filologia deduce din conștiința istoricității noastre recunoașterea unor istoricități anterioare sau, în orice caz, diferite.

2.3. Pozițiile critice la care m-am referit se încadrează într-o vastă polemică. A discuta despre acel *sens supposé préalable* al semnului și despre ierarhia codurilor, a pune în locul sistemelor *les pratiques signifiantes*, a apărut ca un mod de a se răzvrăti împotriva cristalizărilor cunoașterii, ce pot fi comparate și asociate cu orice altă formă autoritaristă. Nu s-a observat imediat că această răzvrătire este substanțial iraționalistă și că eliminînd comunicarea rămîne doar o intersubiectivitate extatică, un vîrtej de cuvinte.

Nu încape nici o îndoială că semnele și sistemele lor sînt supuse unor tensiuni contrastante, nu e nici o îndoială că orice ierarhie trebuie să aibă alternative și că modelele însele sînt sistematizări provizorii, nu numai susceptibile de îmbunătățiri, dar și de dislocări, nu încape îndoială că imparțialitatea omului de știință, deci și aceea a filologului și a semiologului este o iluzie interesată. Se poate adăuga însă că, în ceea ce privește trecutul, jocurile sînt făcute, iar noi putem verifica și chiar judeca, dar nu putem schimba. Lacunele reconstituirii noastre sînt compensate de cvasi-imobilitatea situațiilor (spun *cvasi* din cauza acelor potențialități care poate mai operează și astăzi). Dealtfel, după cum am văzut,

perpetuarea codurilor e foarte variată, așa încît imaginea unei rupturi epistemice se dovedește destul de forțată: multe dintre codurile medievale sînt încă în vigoare, iar altele își păstrează vigoarea de milenii. O anume legătură cu trecutul subzistă întotdeauna.

Cît despre lumea în care trăim, vigilența noastră poate să reducă condiționările, să-și ascută atenția către latențe, către contradicții, iminențe. Acea atitudine critică hotărîtă și fără prejudecăți, care este proprie filologului, trebuie să fie și a semiologului: duhul rațiunii, care-l distinge pe om, cum se spune, este unica sa șansă de a înțelege și, prin urmare, de a se situa față de trecut, ca și față de prezent.

2

NATURA TEXTULUI *

0.1. Consider că adoptarea termenului de *text* pentru orice tip de discurs, scris sau oral, nu a fost prea nimerită.[1] Căci astfel devine necesară utilizarea unui atribut (text scris, text literar etc.) cînd e vorba de texte în sensul tradițional al cuvîntului; iar opoziția polară text-comentariu slăbește. Desigur, sînt de acord cu motivele teoretice care au dus la adoptarea unui singur termen (dar putea să nu fie cel de *text*) pentru acea unitate fundamentală cu care operează lingvistul, cu scopul de a delimita sistemul limbii. Decizie oportună, așadar, *cînd obiectul cercetării este limba ca sistem.* În schimb, cînd e vorba de studierea acelor elemente care alcătuiesc coerența și unitatea unui enunț, mi se pare că ar fi fost mai oportun să nu se pună concluzia terminologică înaintea unor cercetări care ar putea să ducă la constatarea eterogenității legilor de coeziune ale diferitelor tipuri de texte. Știu foarte bine că utilizarea termenului de *text* a intrat deja în obișnuință; vreau numai să-mi exprim îndoiala cu care recurg la el.

1. *Ce reprezintă un text?*

1.1. Cei ce se ocupă cu lingvistica textuală au formulat definiții foarte diferite ale textului. În general, cred că nici una nu poate fi respinsă, dar nici nu poate fi acceptată:

---

* În curs de tipărire (sub îngrijirea lui) J. S. PETÖFI, *Text vs Sentence*, Buske, Hamburg, 1979 (în engleză).

[1] Mă refer la semnificația atribuită cuvîntului *text* de către lingvistica textuală germană și olandeză, despre care se dă o informație competentă în M. E. CONTE (sub îngrijirea lui), *La linguistica testuale*, Milano, 1977 și W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica del testo*, Roma, 1974 [1972]. Capitolul de față a fost scris de fapt pentru o anchetă mai largă asupra lingvisticii textuale, organizată de J. S. Petöfi (întrebările care preced paragrafele sînt cele din chestionar). În restul volumului problema terminologică nu se pune, fiind vorba doar de texte literare.

fiecare definiție scoate în relief niște elemente reale, dar într-o perspectivă unilaterală. Dacă accentul cade pe țesătura lingvistică a textului, acesta va fi definit ca o succesiune de semne lingvistice (de obicei, fraze) care se poate distinge de acel *continuum* al elaborărilor lingvistice colective *a)* prin autonomia lui conținutistică sau *b)* prin evidența unor semne de demarcare inițiale și finale. În cazul *b* definiția pare mai riguros lingvistică; dar în realitate semnele de demarcare sînt valutate de către observator numai cu ajutorul unor indicii cu caracter contextual. În cazul *a*, prin conținuturi, deja se face referirea la contextul pragmatic. Tendința care se afirmă actualmente în lingvistica textuală, în mod just după părerea mea, este tocmai aceea de a examina, odată cu textul, și contextul pragmatic în care el a fost produs. E o necesitate evidentă mai ales în cazul textelor orale, pentru că în acest caz este neîndoielnic nu numai amestecul de coduri (verbal, gestual etc.), dar chiar și acea întrepătrundere între obiecte și situații reale și reprezentările lor verbale (vezi deicticele), iar unele implicații care în texte de alt tip trebuie cel puțin sugerate, aici sînt evidente. În textele scrise, contextul pragmatic e prezent într-un mod mai nuanțat; pentru că, pe cînd un text juridic, un contract de afaceri etc. își au punctul de plecare într-o situație precisă și definită și își propun un rezultat perlocutiv imediat, un text literar poate reflecta, din realitatea ce-l înconjoară pe emitent, mai mult condiționările decît datele (aceasta și pentru că are în vedere o realitate mai vastă), și în genere operează ilocutiv, la o scară neprecizabilă și imprevizibilă. Aș spune deci că *definirea tipurilor de text depinde de descrierea tipurilor de raporturi dintre texte și contexte.*

1.2. Multe texte sînt produse, iar apoi sînt identificate de receptori, pe baza unor convenții precise. Cu toate acestea este indispensabil aportul observatorului: limitele textului sînt fixate de cercetătorul de text. O „culegere lirică", de ex., poate fi considerată în totalitatea ei un text; dar și fiecare piesă a ei poate fi considerată un text. O conversație, de cînd începe ea și pînă cînd se termină, poate fi considerată

un singur text; dar se şi pot distinge în ea, pe baza temelor, mai multe texte; iar replicile interlocutorilor pot fi înşiruite sub numele fiecăruia dintre ei sau considerate în ansamblu, în polifonia lor. În plus, tema unei conversaţii poate fi reluată şi după mai mult timp. Deci nu e posibilă definirea regulilor generale de demarcare a textelor: fiecare specialist trebuie să declare ce reguli intenţionează să aplice. Valabilitatea unei afirmaţii, în acest caz, va coincide cu operativitatea ei.

1.3. Din punct de vedere lingvistic, diferenţa dintre un text oral şi unul scris nu pare fundamentală; textul oral beneficiază şi el de contribuţia unor unităţi suprasegmentale, ca şi de alianţa cu alte coduri. Fundamentală este însă o altă diferenţă, care coincide în bună măsură cu prima: aceea între *texte repetabile* şi *nerepetabile*. Textul unei conversaţii nu este repetabil, deoarece o eventuală transcriere sau înregistrare a lui ar fi lipsită de elementele contextuale şi încadrată într-o situaţie pragmatică diferită. Textele în sensul tradiţional al cuvîntului sînt repetabile, deoarece sînt formulate tocmai în vederea unei receptări multiple. Ele pot fi reproduse cu caractere şi material grafic diferit, pentru că textul nu constă în materialitatea scrierii, ci în valorile semnice, convenţionale (5.1).

1.4. La întrebarea „Ce reprezintă un text?", după cele spuse pînă acum, n-ar trebui să se răspundă printr-o definiţie („Textul e constituit din..."), ci printr-o serie progresivă de restricţii la definiţia, mai generală, a enunţului. Va trebui să se ţină cont: *a)* de tipul de context pragmatic în care se produce un anumit tip de text; *b)* de tipul de funcţie ilocutivă pe care textul o poate îndeplini în acel context, fie că a fost destinat să o îndeplinească sau nu; *c)* de modalităţile de comunicare ale textului (improvizat/ne-improvizat; cu/fără recurgere la coduri non-verbale şi la acţiuni directe; monologat/dialogat; oral/scris etc.); *d)* de existenţa unor norme precise în alcătuirea textelor (ele sînt deosebit de riguroase pentru cele scrise); *e)* de măsura în care sînt repetabile. Numai în cadrul acestei abordări treptate pot fi for-

mulate cu bun simț niște reguli de coeziune cu caracter gramatical sau tematic: pentru că aceste reguli variază după tipurile de texte.

1.5. În realitate există un procedeu care permite reperarea unităților oricărui text: e vorba de parafrază. Se poate afirma individualitatea unui text cînd acesta admite, la un nivel oarecare, o parafrază unitară. Într-adevăr, și exemplificînd pentru două extreme opuse, parafraza permite ori integrarea, într-un text ce se prezintă fragmentar, a elementelor contextuale și a conexiunilor pe care acesta le implică, deci integrarea contextului în text, ori eliminarea redundanțelor și a elementelor marginale, scoțînd la iveală linia tematic unitară a textului. Proba indicată aici are caracter semiotic, nu lingvistic. Parafraza rezumativă, ca și parafraza integrativă formulează „conținutul" unui text tot în enunțuri lingvistice, dar numai ca traducere a unei substanțe semiotice. Dacă am considera parafrazele în aspectul lor lingvistic, n-am face altceva decît să înlocuim textul dat cu un alt text. De aceea, după părerea mea, nu pot exista reguli de transformare între „structurile profunde" ale textului, care sînt semiotice, și cele textuale (cf. 2.1): pentru că structurile textuale de suprafață sînt de natură lingvistică, iar cele profunde nu.

Reperarea unităților textului cu ajutorul parafrazei este o operație inevitabil interpretativă. Dacă noi considerăm textul, în aspectul său imediat, drept o succesiune de enunțuri evazive (datorită utilizării permanente a elipsei), ambigui (de unde nevoia permanentă de a dezambiguiza) și dispersive (cu parcursuri care nu sînt logic lineare), atunci cînd realizăm o parafrază integrativă, reconstituim elementele subînțelese, facem ca ceea ce se prezintă ca polivalent să devină univoc, restabilim succesiunea și consecuția — deci regularitatea temporală și logică — a conținutului enunțului. Acestea sînt exact operațiile ce se efectuează în analiza povestirii, fie cînd se distinge *fabula* de subiect, fie *fabula* de modelul narativ ce se descompune în funcții. De aceea, practicile formaliste și neoformaliste pot fi considerate ca un prim și fericit

exemplu de definire a „structurilor profunde" ale textului. Este numai un exemplu, deoarece ele au fost puse la punct exclusiv pentru conținuturile ce privesc acțiunea, însă conținuturile textului sînt și de ordin descriptiv, dianoetic etc. *Aceleași dezvoltări la care ne putem aștepta în ceea ce privește analiza povestirii*, așa încît narațiunea să fie epuizată total, *ar trebui programate și pentru analiza textului.*

Parafraza integrativă nu poate să nu se extindă și la sistemul motivațiilor. Motivații adesea neexprimate, deoarece sînt fie prezente în vreun fel în contextul pragmatic, fie implicite în textul însuși, fie sugerate de raporturile intertextuale. Această extindere nu denaturează caracterul structurii textuale profunde, care desigur nu poate moșteni de la text insuficiențele și incongruențele sale (aparente), ci confirmă natura diferită a respectivei structuri față de suprafața textuală. Cît despre parafraza rezumativă, nu e suficient să spunem că ea este o sinteză a celei integrative. Specificul parafrazei rezumative este de a surprinde elementele esențiale, de neînlocuit, ale conținutului și legăturile lor precise. Caracterul ei interpretativ rămîne deci în afară de orice discuție. Ba chiar se poate adăuga că esențialul corespunde apartenenței la o anumită situație pragmatică, și prin aceasta el implică o înțelegere globală și sigură a contextului. Deci și parafrazele ne conduc tot la axioma complementarității dintre text și context.

1.6. Parafrază interpretativă și parafrază rezumativă sînt niște termeni aproximativi. Fapt e că modul nostru de a înțelege, și mai ales de a reformula conținutul unui text, constă în a-i surprinde organizarea semiotică „traducînd-o" imediat în cuvinte. Infinitele posibilități de a parafraza, încercările de formalizare, trec întotdeauna prin acest stadiu semiotic și ies din el pe calea expresiilor verbale. Definim textul prin intermediul unui alt text, într-un proces fără sfîrșit.

Poate că ar trebui să se mediteze ceva mai mult asupra conceptului de structură a unui text. Să admitem că structura este ansamblul raporturilor imanente între toate elementele semantice ale unui text. Orice efort de a defini această

structură impune o alegere: e vorba de a identifica, dintre toate raporturile, pe acelea mai semnificative, şi dacă e posibil, legile care le guvernează. Numai în cadrul acestor selecţii se pot stabili şi nişte „unităţi de măsură", preferînd după necesităţi, descrieri simple sau multiple, concise sau amănunţite. Exemplu tipic — analiza povestirii, care-şi alege ca raporturi preferate pe cele ce ţin de sfera acţiunii, iar din cînd în cînd decide dacă să se menţină la nivelul acţiunilor explicite sau să ajungă la acela, mai abstract, al naturii acţiunilor în raport cu desfăşurarea subiectului *.

Poate fi sugestiv să considerăm feluritele reprezentări posibile ale „conţinutului" unui text ca înscrise pe o linie care ar merge de la o abstractizare maximă pînă la maxima particularizare şi articulare. În acest caz se vorbeşte de structuri profunde şi structuri de suprafaţă; ceea ce ar fi cu totul nevinovat, dacă această terminologie generativă nu ar sugera un anumit statut, care nu este desigur cel al structurilor noastre semiotice.

Mai întîi de toate trebuie respinsă o viziune genetică a acestui mănunchi de structuri. Structura pe care noi o numim profundă *(a)* nu coincide cu proiectul de text pe care-l avea în minte cel care l-a produs: acel proiect a fost de fapt în mod continuu adecvat la schimbarea situaţiei externe sau chiar interne (la survenirea altor motivaţii); *(b)* nu se poate demonstra că el se identifică cu sistemul de forţe de care emitentul era condiţionat sau pe care acesta voia să-l exteriorizeze.

Cu atît mai mult trebuie respinsă ideea că textul ar fi rezultatul ultim al unei serii de transformări de la o structură profundă (care, după cum am mai spus, nu-i este preexistentă) la nişte structuri superficiale şi, în fine, la discursul realizat. Într-adevăr, nu se poate vorbi de legi pentru nişte evenimente unice şi irepetabile, cum sînt operaţiile de constituire ale *cutărui* text în *cutare* context şi în *cutare* moment. (Desigur, sînt în joc numeroase coduri şi reguli, dar ele nu-şi extind acţiunea şi asupra proceselor care preced enunţarea).

* În original, pentru *subiect*, se foloseşte cuvîntul engl. *plot*.

E necesar să ne dăm seama că acele structuri identificate de noi, de profunzime diferită, există în text numai în momentul în care există și textul: ele își au de fapt suportul în globalitatea structurii imanente a textului. Dacă ne eliberăm de acei *idola* * temporali și genetici ai noștri, ne dăm seama că modul de a proceda regresiv (de la text către structurile profunde) nu este mai puțin profitabil din punct de vedere euristic decît cel progresiv (de la structurile profunde la text). Ceea ce contează este că, individualizînd și clasificînd aceste structurări, surprindem legăturile dintre structurile semiotice ale textului și manifestarea lor.

2. *Care sînt acele proprietăți ale unui text ce nu pot fi în nici un caz proprietăți ale unei fraze?*

2.1. A răspunde la această întrebare echivalează cu a preciza diferențele dintre gramatică (cea care reglementează construcția frazelor) și o eventuală gramatică textuală (care ar reglementa legăturile dintre diferitele fraze). Aceste diferențe pot fi verificate în diferite moduri.

Într-o limbă dată se pot cunoaște și înregistra transformările fundamentale la care poate fi supusă o frază-nucleu (activ/pasiv, formă negativă, interogativă etc.); aceste transformări interesează toate elementele frazei, chiar dacă nu întotdeauna le schimbă. Dacă în schimb, printr-o parafrază rezumativă, definim „conținutul" unui text, posibilitățile sînt următoarele: 1) de a considera acea parafrază ca „sinteză" a textului dat, avînd cu textul raportul biunivoc descris la 1.6; 2) de a considera parafraza drept o eboșă ce se poate dezvolta într-o serie infinită de texte (aceasta este situația unui model narativ față de narațiunile realizate). În primul caz textul e un dat, iar operațiile noastre de schematizare sau de reverbalizare sînt numai niște sforțări pentru a-i surprinde structura globală: transformările sînt cele ale sintonizării noastre progresive. În al doilea caz modurile de a da formă substanței conținutului sînt infinite (și non-lingvistice), și tot infinite sînt expresiile posibile pentru o anumită

* *Reprezentări* (lat.); aici în sens de *prejudecăți*.

formă a conținutului. Nu este vorba de transformări (doar lingvistice), ci de dezvoltări (conținutistice; și care devin lingvistice numai în momentul exteriorizării conținuturilor elaborate). Pe scurt: în timp ce trecerea de la frazele-nucleu la structurile de suprafață e lingvistică, cea de la conținutul textului la structurile de suprafață este, cum afirmam mai înainte, semiotică.

O a doua verificare ne-o furnizează însăși istoria lingvisticii textuale. Dacă ne adresăm cercetătorilor care au încercat să individualizeze regulile gramaticale ale textului (anaforă, pronominalizare, renominalizare etc.), vom rămîne cu impresia că aceste reguli privesc numai unele elemente ale frazelor: anume pe acelea care realizează îmbinarea frazelor în text. Invers, cercetătorii care au insistat mai mult asupra planului conținutistic și tematic (topic/comment, presupuneri, implicații etc.), cuprind o porțiune mai amplă din substanța conținutului, dar nu și articulările gramaticale. Consider că este prin definiție imposibil ca îmbinarea celor două tipuri de analiză să ajungă la o integrare deplină. Cu excepția unor exemple fictive, orice frază aparține unui text sau constituie un text. Așadar elaborarea ei a avut loc ținînd deja cont de raporturile conținutistice, ca și de regulile gramaticale și de „regulile de conexiune".

Simplificînd puțin, se poate spune că cercetătorii textului adoptă fie o optică orizontală (care îmbină elemente ale suprafeței textului, fie o optică verticală (care leagă suprafața textului de presupusa lui structură profundă). Incompatibilitatea celor două optici poate fi depășită numai dacă se iau în considerare procesele de producere a textului.

Textul e un enunț. El este rezultatul unei serii de legături, conținutistice și gramaticale, care nu se perfectează în ordinea pe care ne-ar conveni nouă s-o distingem a posteriori (substanță și formă a conținutului, substanță și formă a expresiei), ci printr-o serie continuă de remanieri, simultan conținutistice și gramaticale. Cele două perspective — „de la enunț la text", „de la text la enunț" — constituie așadar două direcții posibile de cercetare, dar nu-și au corespondentul

în procesul enunțării, în care enunțurile sînt elaborate simultan cu textul. *A identifica reguli textuale înseamnă a descoperi în enunț semnele enunțării.*

2.2. Firește, noi avem enunțurile, nu enunțările. Legăturile ce se pot institui *(a)* între o frază și gramatica unei limbi date, *(b)* între o frază și celelalte fraze din textul de care aparține, țin de două perspective antinomice, cum sînt diacronia și sincronia. În momentul în care eu confrunt o frază cu paradigma la care ea se poate raporta, o detextualizez; în momentul în care o confrunt cu celelalte din textul respectiv, eu nu-i accept numai structura gramaticală, ci și valorile semantice și implicațiile care o leagă indisolubil de toate celelalte fraze ale textului.

Mai mult: analizînd o frază, trebuie ținut cont de valențele semantice implicate, însă numai în cadrul valorilor conferite acestora de așa-numita *langue*. Invers, textul utilitar (neliterar) formează un corp unic cu situația pragmatică, dat fiind că e implicat în ea, e condiționat de ea și o condiționează la rîndul lui. De aceea, în timp ce gramatica indică niște norme sau, cel mult, niște posibilități de utilizare, o eventuală gramatică a textului ar trebui să considere utilizarea textului indisolubil legată de situația pragmatică.

Cînd se examinează un text, alternativele care se iau în considerare pentru fiecare frază nu sînt toate alternativele posibile, ci numai cele posibile în textul respectiv. Tocmai de aceea regulile textuale ne apar mai ales ca niște liste de compatibilități și incompatibilități între elementele unor fraze succesive (aici se poate sau trebuie să se folosească substantivul, dincoace pronumele; aici poate sau trebuie folosit articolul nehotărît, dincolo cel hotărît etc.).

În această direcție, oricum, cercetările pot continua cu folos. Programul maximal ce se poate enunța este probabil acesta: pornind de la frazele *a*, *b*, *c*, *d*, etc. să se indice care sînt formele admise pentru o frază *n* care să exprime conținutul *x*. Rezultatele sînt îngreuiate de faptul că fraza *n* va fi condiționată de forma și de conținutul frazei $n + 1$ care-i va urma, și așa mai departe. Permanent iese la iveală

dependența enunțului de enunțare; chiar dacă pentru moment analiza progresivă indicată aici permite simularea proceselor enunțiative.

3. *Care sînt sarcinile lingvisticii textuale? (Care sînt acele domenii ale lingvisticii textuale ce se pot preciza și ce relații există sau ar trebui să existe între aceste domenii?)*

3.1. În paragrafele 1.4 și 5.1. arăt care ar trebui să fie, după părerea mea, sarcinile lingvisticii textuale. Aici însă voi încerca să-i definesc unitar cîmpul de activitate. Cred că s-ar putea porni de la următoarea declarație de principii: *sarcina lingvisticii textuale este să studieze producerea de unități comunicative.* Voi explica pe scurt această definiție. Vorbind de « unități comunicative » precizăm cîmpul cercetării în cadrul studiului comunicării în general, dar în același timp indicăm și perspectiva în care trebuie situate „obiectele" lingvistice puse sub observație. E vorba așadar de analiza modului de articulare a discursurilor în texte, în funcție de aspectul comunicativ. Prin « unități » semnalăm tocmai combinarea unor elemente simple, care luate individual nu constituie discursuri comunicative, ci, cel mult, niște apeluri. Cît despre cuvîntul *producție*, el trebuie înțeles în sensul unei activități care include și rezultatul ei concret, produsul. Avantajul acestui termen este de a cuprinde laolaltă enunțul și enunțarea (cf. 2.1 și 2.2): aceasta pentru că studierea textului, oricum s-ar desfășura ea, reclamă și o referire corespunzătoare la actul care i-a dat naștere.

Ar putea fi urmat și un parcurs axiologic invers. S-ar putea afirma că scopul lingvisticii textuale este de a studia competența textuală. Iar în acest caz, s-ar putea distinge între competența lingvistică, ce permite formularea unor fraze bine alcătuite, competența textuală, care permite articularea lor într-un discurs, și competența referențială, care dă posibilitatea utilizării celorlalte două competențe în raport cu niște situații precise și cu niște necesități pragmatice. Există tulburări psihice care, lăsînd intacte primele două competențe, o compromit sau o anulează pe cea de a treia. Sînt însă niște definiții mult prea analitice, chiar dacă se precizează ierarhia

funcțională a celor trei competențe: competență referențială > competență textuală > competență lingvistică.

Ceea ce trebuie să se sublinieze este legătura biunivocă dintre competența lingvistică și competența textuală: cea de a doua se poate realiza numai prin cea dintîi, cea dintîi nu presupune de una singură combinarea frazelor în enunțuri.

Lingvistica textuală ar trebui să studieze combinarea acestor două competențe. Pînă acum ea a considerat mai oportun, poate cu drept, să privească pe una dintre ele în perspectiva oferită de cealaltă. Atunci cînd perspectiva era cea a frazei, a încercat să identifice regulile care eventual guvernează combinarea între ele a frazelor ce constituie textul; cînd perspectiva era cea a textului, a încercat să surprindă legăturile transfrastice care transgresează limitele frazelor, considerate ca fiind date.

Și mai cuprinzătoare ar fi acea reprezentare, care a fost deja experimentată, a tuturor elementelor aflate în joc, atît lingvistice, cît și pragmatice. Ea ar duce la un model al producerii de unități comunicative. Ar fi un model de situații ale discursului. Dacă acest model ar reuși să reprezinte chiar și prezența, absența și cantitatea elementelor aflate în joc, el ar funcționa și ca model al tipurilor de enunțuri. N-ar spune nimic, firește, despre enunțurile luate separat, despre care nu se pot formula decît explicații a posteriori. Căci nu se pot pronunța niște previziuni, decît după realizarea procesului enunțiativ; înaintea acestuia, posibilitățile de ordonare și de formulare sînt infinite. Unica verigă intermediară între modele și tipuri este aceea a genurilor și a așa-ziselor *écritures*: dar cu aceasta ajungem la un fenomen care are caracter compact numai în cazul textelor literare sau, în vreun fel, convenționale (juridice etc.).

Acest model n-ar putea să dea cont de textele individuale, însă ar putea să furnizeze indicii asupra valabilității (în funcție de situațiile discursive) cutărei sau cutărei reguli textuale: ar constitui astfel intermediarul de bază între un șir de reguli textuale și precizarea ariei lor de aplicabilitate.

4. Ce sarcini ale lingvisticii textuale nu pot fi în nici un caz abordate de către lingvistica frazei?

4.1. Răspunsul cel mai simplu ar putea fi acesta: unei fraze îi e suficient să se supună regulilor ce țin de lingvistica frazei; în timp ce un text trebuie să satisfacă necesitățile comunicării. Pentru frază avem — gramaticalitate; pentru text — gramaticalitate + comunicabilitate. Cînd vorbesc de necesitățile comunicării, mă gîndesc și la niște eventuale reguli de compatibilitate între forma unei fraze și a alteia, și la întreaga țesătură de implicații și de posibilități subînțelese pe care le furnizează contextul pragmatic: aici își are originea economia textului, care altfel ar presupune o extindere intolerabilă, chiar și pentru un enunț de minimă importanță.

Sistemul (limba) își are originea în proces (texte). Cerința realistă, care ne obligă să revenim la texte, după ce am zăbovit atîta asupra sistemului și elementelor sale, nu trebuie totuși să pună în umbră mișcarea bidirecțională între proces și sistem. Succesiunea de procese continuă să precizeze valabilitatea regulilor, care la rîndul lor se confruntă cu situații noi cînd sînt readuse de la sistem la procese, adică atunci cînd devin funcționale pentru acte de comunicare individuale. E vorba de un raport care a fost deja bine descris ca dialectică *langue-parole*, dar care acum, prin formula limbă-text, poate da mai bine cont de toate elementele constitutive ale comunicării.

În această privință, risc să cad în pura evidență. Se întîmplă însă, cînd citești lucrări de lingvistică textuală, să dai peste o îmbrățișare de observații despre niște cazuri mai complicate sau mai ieșite din comun, care ar putea și n-ar putea să justifice un text dat. În vederea studierii textului, e vorba de niște extrapolări contestabile, deoarece textul a fost emis într-o situație, și numai în aceea. Se poate recurge, fără îndoială, la competența textuală și crea niște *exempla ficta*. Dar atunci procedeul corect ar fi, mi se pare, să se indice mai întîi situația presupusă, apoi conținutul ce trebuie exprimat și, în fine, formele de expresie admise. Altfel stau lucrurile cu regulile gramaticale, care rămîn intacte și astfel exercițiile de aplicare a lor pot avea loc fără verificări exterioare. *Așa-*

dar, trebuie evitat riscul de a transfera o mentalitate gramaticală la studiul textului, şi o mentalitate textuală la studiul gramatical al frazelor.

5. *Care este sarcina cea mai urgentă a lingvisticii textuale şi cum ar putea sau ar trebui să fie îndeplinită în condiţii optime?*

5.1. Nu cred că s-ar putea sugera direcţii de investigare unor cercetători care de mulţi ani urmăresc cu atenţie acele piste pe care le-au considerat ei mai bune. În ceea ce mă priveşte, problemele pe care le consider mai demne de interes sînt următoarele:

a) definirea tipurilor de texte (cf. 1.4). E posibil ca tipurile de texte să se grupeze într-un număr limitat de categorii: aceste categorii ar trebui definite pe baza raporturilor lor cu situaţia pragmatică şi a eventualei reglementări a acestor raporturi de către nişte convenţii unanim acceptate. În fine, ar trebui precizat dacă aceste categorii se pot raporta la o noţiune unică de text.

În cadrul tipurilor de texte, ar fi important de precizat: *a')* caracteristicile textului literar. Într-adevăr, aceasta este problema care ridică cele mai mari dificultăţi definiţiei unice a textelor, din cauza a cel puţin două caracteristici: 1) el îşi menţine posibilitatea de comunicare şi în afara contextului pragmatic: în el se petrece o *introiecţie* a referinţelor contextuale, pe care astfel cititorul le poate deduce chiar din textul ca atare; 2) el poate viola (uneori toate) acele reguli gramaticale şi logice, care sînt suporturile normale ale coerenţei textelor. În timp ce punctul 1 va trebui abordat în mod complex de o pragmatică a textelor, punctul 2 îşi poate găsi soluţionarea numai prin metoda parafrazei (cf. 1.3): mai precis prin nişte parafraze motivaţionale, care să explicitezе premisele teoretice (de poetică) ale textului dat. În special avangardele sînt acelea cărora le place să pună la încercare limba şi logica curentă şi propun, în vederea unei anti-limbi şi a unei antilogici, nişte exemple de violare sistematică. Coerenţa textuală a acestor exemple este constituită numai

de motivarea lor, prin intermediul unor hiper-enunțuri performative, precum: „Această serie incoerentă (sau ilogică etc.) de cuvinte (sau de sintagme etc.) intenționează să reprezinte (sau să avertizeze despre etc.) incoerența faptului X".

Caracteristica principală a textului literar, la nivelul lingvisticii textuale, este probabil pluralitatea atitudinilor comunicative. Textul literar e pasibil de un număr foarte mare (poate infinit) de segmentări: poate fi descompus în diferite corpuri de unități semnice, după diferite « parcursuri de sens ». Felul cum se supraordonează și se subordonează aceste parcursuri realizează uneori ierarhia specifică a semioticilor conotative, însă de multe ori se îndreaptă în direcții diferite, sau chiar opuse. De aceea, textul literar nu sfîrșește niciodată să ne vorbească, el nu ne încredințează un adevăr ultim. Dezlegat de situație, el nu este supus intervențiilor selective ale acesteia asupra sensului.

b) distincția între regulile de lingvistică textuală specifice unor limbi și cele cu valabilitate universală. Deosebirile pot fi arătate a posteriori (procedeele anaforice sau utilizarea deicticelor variază întrucîtva în funcție de limbi) și a priori (convențiile comunicative și tipurile de context au caracter cultural, deci se schimbă în funcție de timp și loc). Cu alte cuvinte, e vorba de a distinge între competența textuală într-o limbă dată și competența textuală în general care, la urma urmei, ține de însăși capacitatea omului de a lega idei. În acest punct lingvistica textuală nu poate să nu se intersecteze cu logica și cu psiholingvistica.

c) distincția între regulile textuale și sugestiile stilistice. Retorica și stilistica sînt deseori indicate printre antecedentele lingvisticii textuale: aceasta, la rîndul ei, a adoptat termeni din retorică și stilistică (anafora, elipsa etc.). Retorica, pendulînd între polul gustului (cutare procedeu e mai elegant decît cutare) și polul acțiunii lingvistice (cutare procedeu e mai eficace decît celălalt), ajunge să coincidă din multe puncte de vedere cu lingvistica textuală. Efortul de a separa cele două sfere poate lămuri care sînt elementele obligatorii

ale regulilor textuale şi care sînt cele ce alternează în raport cu finalităţile.

d) investigaţii asupra aşa-zisei « consistenţe » a textului. În general, textele orale (conversaţii, dezbateri etc.) sînt studiate de lingvistica textuală după transcrieri, care pot evoca, dar nu şi reprezenta toate elementele extralingvistice ale contextului lor de manifestare. Inconvenientul cel mai grav al acestor transcrieri este acela că ele conferă textului oral unele caracteristici care-i sînt străine: linearitate neunivocă, deoarece poate fi recitit parţial sau în totalitate; caracter definitiv, pentru că este examinat ca un dat, în timp ce el constituia un proces cu efecte ce nu erau (sau nu erau complet) predeterminate etc.

Pînă şi textul scris prezintă probleme cărora nu întotdeauna li s-a dat atenţie. Fiece text scris este în realitate transcris: de un copist, de un tipograf. Chiar şi textul autograf e o transcriere (de pe ciornă); iar ciorna constituie de regulă un text nedefinitivat. În fine, *orice transcriere este anterioară sau posterioară textului; nici un text nu poate fi identificat cu Textul.* Critica textuală a scos în evidenţă timp de secole o serie de incidente de transcriere (trivializări, încrucişări, anticipări sau ecouri, dicteu mental etc.) de care sînt susceptibili nu numai copiştii, dar şi autorii. De aceea studiul textului ar trebui să abordeze în realitate acea « imagine a textului » deductibilă din tradiţia acreditată a unui text dat [1].

Această « imagine » nu se identifică, după părerea mea, cu textul concret, ci cu ansamblul său de semne degajat de deteriorările sale materiale sau de transmitere. Trebuie să decidem dacă vom numi text realitatea fizică a foilor de pergament sau de hîrtie acoperite de semne grafice sau realitatea mentală căreia cititorul (sau autorul însuşi, odată terminată opera) îi dă viaţă prin lectură. Va trebui să se ţină cont, în cel de al doilea caz, că orice lectură e o formă de « execuţie » şi că nici o lectură nu e scutită de intervenţia codurilor, lingvistice şi culturale, ale cititorului. Se cere o

[1] Vezi cap. 5 şi *Apendicele* în vol. de faţă.

maximă angajare pentru ca « imaginea textului » din *input* să corespundă cît mai fidel posibil cu « imaginea textului » din *output* (iar aici e imposibilă renunțarea la contribuția așa-zisei « filologii »); dar mai trebuie să avem și conștiința că, precum în experiențele din fizică, intervenția observatorului nu poate turbura condițiile observației. Prin urmare, nu se poate studia un text, fără o fenomenologie a lecturii și a percepției.

3

SEMNUL LITERAR*

Voi numi raport semnic acel raport care intervine între semnificant și semnificat: $\frac{\text{Snt.}}{\text{St.}}$; și raport discursiv, pe acela care intervine între semnele (monemele) constitutive ale discursului: semn + semn + semn + *n* semne.

Studiul semnului literar este studiul raporturilor dintre aceste două rapoarte: adică studiul semnificării.

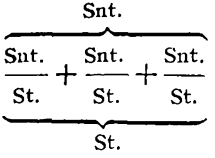
Cazul cel mai simplu, nu numai literar, ci și lingvistic în genere, este acela al semnificației enunțurilor. Semantica modernă a reliefat deja că semnificatul fiecărui cuvînt în parte este determinat de ansamblul discursului (de context) **. De aceea, în seria semn + semn + semn + *n* semne, semnificatul fiecărui semn (semn verbal) e constituit — dintre toate semnificatele posibile (înregistrate în dicționar) — printr-o serie de excluderi succesive determinate de semnele vecine. Aceasta permite imediat o precizare importantă: raportul semnic e condiționat de cel discursiv nu mai puțin decît este condiționat raportul discursiv de cel semnic (ca și de cel sintactic). Fiece monem nu e un semn cu semnificat propriu, dar poate fi (sau constitui) multe semne, în cadrul totalității discursurilor în care poate apărea. Rămînem tot în sfera lingvisticii dacă precizăm că în raportul discursiv semnele sînt angajate de mai multe ori, în funcție de regrupări progresive: fiece monem are un semnificat propriu, dar și

---

* În curs de tipărire în *Actele reuniunii de la Bressanone* (iulie 1976), sub titlul *Simbolo, metafora e allegoria*.

** Termenul folosit aici de Segre este *co-testo* (ansamblu al discursului sau al textului); iar prin *contesto* el înțelege mai ales ambianța socio-culturală; vezi și alte note din prezentul volum.

fiece frază și, treptat, grupuri de fraze din ce în ce mai ample, pînă la totalitatea enunțului:

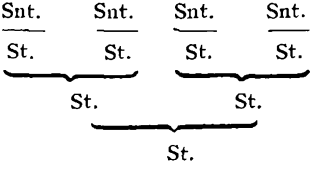


Aceste grupări de semne constituie la rîndul lor tot niște semne: le voi numi plurisemne discursive.

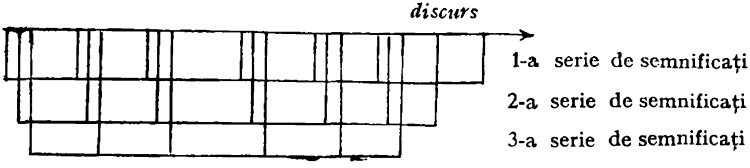
Elementul specific al discursului literar este existența conotației, adică validitatea în planul expresiei a ansamblului dat de planul expresiei și planul conținutului unui nivel inferior, denotativ. Voi urmări aici o tratare ceva mai elementară și empirică, care duce însă la o îmbogățire a conceptului de conotație.

Voi încerca să reconstitui procesul lecturii, dat fiind că semnele nu există *în sine*, ci sînt instituite cu ajutorul unei sinteze ce se realizează prin lectură (care reactualizează sinteza scriiturii). Lectura își are punctul de plecare incontestabil în discursul înțeles ca structură lingvistică; ea are deci niște proprietăți care decurg din linearitatea discursului și din pluralitatea segmentărilor posibile.

Trebuie deci subliniată o primă chestiune: din aceleași elemente ale discursului se pot decupa mai multe semne. Acest lucru nu e valabil numai pentru obținerea unei generalizări, prin care se poate ajunge la un semnificat sintetic, chiar și cînd e vorba de un enunț foarte lung:



El e valabil și pentru individualizarea unei prezențe simultane a mai multor semnificați, de ex. narativi, descriptivi, tematici etc.:



Nu importă, în cercetarea de faţă, felul cum se funcţionalizează, mai mult sau mai puţin, aceleaşi zone ale discursului, pentru a identifica semnificaţi diferiţi, dar întotdeauna e bine să fie subliniată, deoarece e o consecinţă a acelei subzistenţe « literale », şi nu obiective, a semnelor. Semnele decupate din diferite puncte ale discursului pot fi numite *plurisemne intradiscursive.*

Am vorbit pînă aici despre elemente în care interacţiunea dintre semnificanţi (Snt.) şi semnificaţi (St.) este imediată şi totală, adică în care caracteristicile formale ale discursului sînt utilizate în mică măsură. La extremitatea opusă se situează reperările unor « figuri » în interiorul semnificanţilor (semne intraverbale): figuri care apoi capătă un semnificat (vezi Saussure în dezvoltările Juliei Kristeva şi ale lui Agosti; figuri fonice; coloraturi vocalice şi consonantice; aliteraţii), ce poate fi mai lesne confirmat şi recunoscut dacă e pus în legătură cu semnificaţii ce ţin de conţinut (Beccaria). Aşadar, elementele discursului trimit în parte direct la nişte semnificaţi, pe de altă parte îi creează, cu ajutorul înlănţuirii lor fonice, trecînd peste legăturile sintactice şi semantice precise. E ca şi cum un fel de « vîscozitate » ar sta în calea trecerii ce se realizează de la semnificanţi (Snt.) la semnificaţi (St.) (prin lectură sau ascultare) sau ca şi cum în acest parcurs către semnificaţi (St.) am zăbovi în fizicitatea fonică a textului, în jocuri articulatorii şi combinatorii.

Pe lîngă această utilizare, microscopică, a discursului, mai sînt şi altele, macroscopice, tot de natură semnică:

de exemplu, folosirea unor moneme sau grupuri de moneme cu scop retoric. Utilizarea lor e adesea iconică [1]:

anafora: — .....
— .....
— .....

epifora: ..... —
..... —
..... —

simploca: — ..... —
— ..... —
— ..... —

poliptota: — (1°) ..... — (2°) ..... — (3°) .....

antiteza: — / —

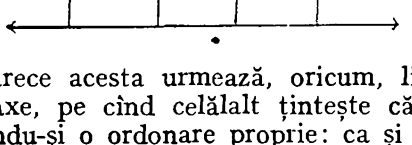
comparația: — ∩ —

Însă denumirea de iconic e numai formală. Interesant e că figurile retorice au o funcție interpretativă față de semnificatul propriu-zis al părților de discurs de care aparțin; sînt deci niște *dedublări de semn*. Funcția lor joacă rol de indiciu în ceea ce privește conținutul denotativ scăzut; e o funcție indicatoare și amplificatoare. În acest caz nu avem suprapunere de semne, ci sumă de semne, supraîncărcare de semne.

În exemplele citate linearitatea discursului este, într-un fel, respectată. Dar să ne gîndim la așa-zisele cuvinte-cheie, la punctele distincte ale lui Terracini, la izotopiile lui Greimas. Desigur, am putea să le considerăm pe acestea ca pe un discurs secund, un hipodiscurs. Ele se leagă între ele de la un capăt la altul al contextului, și creează un fel de discurs a-sintactic în care se valorifică mai degrabă niște elemente conceptuale izolate decît legături și dezvoltări ce decurg unele din altele. Astfel linia semnificatului frastic și transfrastic ajunge să se intersecteze cu una sau mai multe linii de semnificați conceptuali. Dar ceea ce trebuie relevat e că aceste linii aflate în concurență pot institui chiar și un antidiscurs, pot

[1] În primele patru exemple se valorifică tema față de remă.

să exercite subliminar o critică la adresa discursului explicit. E o posibilitate utilizată adesea de poeți într-un fel de „persuasiune ocultă". În aceste cazuri avem o corespondență la distanță a monemelor, după niște legi de coerență diferite de acelea care realizează semnificația lor de bază. Axa antidiscursului poate fi orientată diferit față de cea a discursului, sau poate să nu fie orientată:



deoarece acesta urmează, oricum, linearitatea unei metasintaxe, pe cînd celălalt ține către sinteza memorială găsindu-și o ordonare proprie: ca și acele lineamente verticale, realizate în alt scop, de către Lévi-Strauss.

O mențiune aparte trebuie rezervată ritmicii și metricii. Aportul lor în semnificare e foarte complex. Desigur, un anume ritm sau o formă metrică pot avea o funcție sugestivă, deci analoagă cu aceea a jocurilor fonice. Dar acest lucru nu e decisiv. Examinate autonom, schemele metrico-ritmice constituie niște coduri puternice, asemănătoare cu cele muzicale prin absența unui semnificat care să poată fi normat, verbalizat. Tehnic vorbind, e de subliniat natura lor de ipostaziere, adică faptul că ele utilizează în moduri convenabile niște proprietăți ale monemelor care constituie contextul: accentele, pauzele, lungimea cuvintelor. Tocmai aici se află o primă valoare a lor de semnificare: ele formează o « schemă vidă » în care sînt aranjate monemele. Această « schemă vidă » I) prezintă alternative, II) prezintă constrîngeri. Între alternative și constrîngeri, firul discursului capătă îngroșări și sublinieri, cu efecte de așteptare / surpriză, monotonie / ruptură a monotonici. Se instituie astfel, datorită acestor *semne de întărire*, o formă riguroasă de dialectică între enunțul realizat și cel posibil, mod acesta de a ndica (tot în formă codificată) alegerea definitivă a semne-

lor discursului și raporturile intradiscursive, de corespondență sau de opoziție, între părțile necontigui ale acestuia.

Dar schemele, mai ales cele metrice, au și o altă funcție, cu caracter, să-i zicem, sintonizant. Sînt niște « semnale de emisie ». Cînd descopăr schema unui sonet sau a unei poezii lirice sau a unui roman, mă sintonizez pentru a lua contact cu un anumit tip de semnificați. Alegerea mea între diferite posibilități nu mai este infinită, ci limitată, ca și interpretările pe care voi crede de cuviință să le dau. E vorba de o delimitare a domeniului înlăuntrul universului semnelor. Ea face parte, evident, din pragmatică, în același fel cum înțelegerea unui enunț e posibilă numai prin cunoașterea contextului, căruia, din rațiuni de economie, enunțul nu-i poate expune toate elementele. Vom vorbi deci de *semne selecționatorii*.

În continuare aș putea trece la o analiză a unităților literare ca unități semnice, încadrînd într-un model comunicativ funcția textului literar. Dar n-aș voi să părăsesc calea empirică pe care am încercat să mă mențin. Pe calea aceasta am întîlnit semne verbale (moneme), plurisemne discursive (fraze și grupuri de fraze), plurisemne intradiscursive (obținute din elemente non-contigui discursului), semne intraverbale (obținute din elemente fonice non-contigui discursului); am identificat semne de întărire și semne de selecționare. E o întreagă nomenclatură ce ar putea fi completată și perfecționată.

În concluzie, aș dori să iau în discuție faimoasa axiomă a *Tezelor* de la Praga din '29, după care „principiul organizator al artei, prin care ea se deosebește de celelalte structuri semiologice, este că intenția e orientată nu asupra semnificatului, ci asupra semnului însuși". Dacă această aserțiune ar fi interpretată, așa cum o fac numeroși structuraliști, ca afirmare a primatului semnificantului asupra semnificatului, ea ar trebui respinsă. Evident, am rămas sugestionați de opoziția *semnificat-semn*, ca și cum *semn* ar fi echivalent cu *semnificant*. Rezultă însă, din cele spuse puțin mai înainte, că *semn* trebuie înțeles în sensul saussurian: „Din teorie, în care se afirmă că limbajul poetic tinde să pună

în relief valoarea autonomă a semnului, rezultă că *toate* planurile unui sistem lingvistic, care au în limbajul de comunicare valoarea unor „instrumente, își asumă în limbajul poetic valori autonome mai mult sau mai puțin vizibile". În plus, în amintitele *Teze*, este evidentă polemica, devenită sacrosanctă, împotriva conținutismului îngust al unei anumite critici, în special al celei ideologice.

Concluziile pe care însă cred că le-aș putea trage din puținele și sumarele observații pe care am reușit să le fac, constau într-o reevaluare și ilustrare a conceptului hjelmslevian de conotație. Astfel, voi preciza că:

I) opera literară constă într-o interrelaționare și o intersectare a funcțiilor semnificante, care trece dincolo de ceea ce prevăd normele de manifestare ale discursului comunicativ.

II) în opera literară se realizează o încetinire, o *morosa delectatio* în trecerea de la semnificant la semnificat: tocmai în întîrzierile pline de voluptate ale acestei coborîri către semnificat se verifică, nu numai „le plaisir du texte", ci, mai ales, identificarea acelor valențe care regizează în subtext țesătura complicată a sensului.

4

IERARHIA SEMNELOR *

Din timpul lui Peirce pînă astăzi s-a scurs aproape un secol; iar semiotica a fost inventată de vreo două-trei ori. (Rămîne de lămurit ce fenomen curios se poate ascunde sub acest *semn*). Azi, semiotica este o știință recunoscută oficial, cu asociații, reviste și roade editoriale. Terminologiile diverșilor autori sînt amestecate și confuze și pentru faptul că se face abstracție de bazele lor teoretice. Chiar din terminologia lui Peirce, cea mai complexă și mai minuțioasă, sînt extrase cuvinte (indice, icon, simbol; qualisemn, sinsemn, legisemn etc.) fără să fie raportate, cum proceda Peirce, la conceptele de „primar", „secundar", „terț", care constituie baza lor filosofică. O bază care poate fi total contestabilă, dar numai cu condiția de a fi înlocuită cu una mai solidă.

Cum spuneam, semiotica este o știință recunoscută; ba chiar, o știință de direcție (sau care se pretinde astfel). Cine ar zăbovi însă asupra debordantei producții care circulă sub acest nume, și-ar da seama cu stupoare că problemele semnului sînt abordate acolo în treacăt și cu o angajare foarte redusă. Ca și cum, odată stabilită natura semnică a oricărui fenomen cultural, am fi scutiți de necesitatea de a o mai defini. Să exprimăm așadar fenomenele experienței, ale percepției, ale schimbului de obiecte și de idei în termeni semnici. Avantaje însă vom avea de aici numai dacă viziunea semnică ne va permite să descriem sau să clasificăm mai bine aceste fenomene: fapt exclus, probabil, dacă se generalizează utilizarea nediferențiată a cuvîntului *semn*.

Am mai insistat și alte dăți — și nu sînt eu primul — asupra necesității de a distinge înainte de toate între semne convenționale și semne non-convenționale. Semnele convenționale (pe care eu le numesc semnale) sînt instituite prin

* Publicat în *Psicanalisi e semiotica* (sub îngrijirea lui A. VERDIGLIONE), Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 32—42.

nițiativă personală (alfabetul Braille și Morse, indicatoare stradale, limba surdo-muților sau a trapiștilor, semnalizările cu steguleț etc.) sau prin creație colectivă, dar transmisă în formă legiferată (gramatica și lexicul unei limbi). Numai în cazul semnalelor se poate vorbi de coduri în sensul propriu. Ele au într-adevăr următoarele proprietăți: 1) sînt constituite din elemente discrete; 2) sînt ansambluri închise (în sensul că orice schimbare trebuie notificată și ratificată); 3) se grupează în sisteme, cu relații precise între elementele lor.

Există sisteme de semnale foarte simple, precum așazisul limbaj al florilor, coafurile și veșmintele care-i deosebesc pe preadolescenți de adolescenți, pe fete de femeile măritate și de văduve, codul bunelor maniere, ordinea priorităților etc. etc. Ele se bucură așadar de aceleași prerogative, indicate mai sus, în cadrul grupurilor umane care cunosc și împărtășesc aceste convenții (sau „contracte sociale", ca să folosim un termen din Rousseau și din Saussure).

Pentru semnele non-convenționale, termenii cei mai uzuali sînt *indiciu* și *simptom*. Ei sînt dați în dicționare ca sinonime aproximative, chiar dacă în primul se cuprinde și o conotație științifico-polițienească, ce l-ar putea face să se refere la observații asupra unor fenomene ale naturii, iar în cel de al doilea, o conotație medicală, specializată în observarea unor fenomene umane. Dar distincția de mai sus nu e absolut necesară. De absolută necesitate este însă problema felului cum pot fi clasificate aceste semne.

După părerea mea, pot exista două puncte de vedere privilegiate în analiza semnelor non-convenționale. Primul constă în analiza procesului de semnificare, adică de producere a semnelor; al doilea constă în analiza procesului de inferență, prin intermediul căruia se recunoaște conținutul unui semn. În primul caz se examinează emiterea semnului, iar în al doilea, receptarea lui.

Într-adevăr, semnele non-convenționale nu sînt numai umane, ci și naturale. Sfera semnificării (care este exclusiv umană) e mai restrînsă decît aceea a receptării, care cuprinde practic întreaga noastră experiență. Cînd se insistă asupra

procesului de semnificare, se subliniază prezența și activitatea celui care emite mesajul; cînd se insistă asupra celui de inferență, se mută accentul pe receptor. După părerea mea această alternativă trebuie pusă la baza oricărei ierarhii de semne.[1]

Susținătorii unificării dintre semnale și semne convenționale — și ei reprezintă majoritatea — insistă asupra strînsei asemănări dintre tot felul de interpretări ale semnelor. A asocia fumul cu focul sau prezența unei persoane cu aceea a însoțitorului ei nelipsit etc., nu diferă prea mult de asocierea semnificantului unui cuvînt sau al unui indicator de circulație cu semnificatul său. Experiența noastră directă sau indirectă ne pune în posesia unor coduri culturale tot atît de minuțioase și de precise ca și codurile de tip lingvistic.

Afirmație contestabilă din mai multe motive. Între altele, atrag atenția că codurile culturale nu posedă proprietățile atribuite mai sus semnalelor. Nu sînt constituite din elemente discrete, deoarece spiritul de observație și experiența diverșilor interpreți se modifică, în descifrarea fenomenelor, după date mai mult sau mai puțin ample, particularizate și structurate. Nu sînt ansambluri închise, pentru că repertoriul experiențelor e strict personal, iar ansamblul experiențelor e eterogen. Nu se grupează într-un singur sistem, ci în diferite sisteme cu limite vag definite și variabile în funcție de indivizi. Experiența este deci o magmă nediferen-

[1] Problema este încă și mai complexă. La alternativele: punct de vedere al emitentului / punct de vedere al receptorului; comunicare voluntară / comunicare involuntară, ar trebui adăugate cel puțin încă două: aceea dintre comunicarea imediat informativă și comunicarea care nu este imediat informativă (se recuperează astfel întreaga sferă a sistemelor de modelizare culturală) și aceea dintre două tipuri de procedură: de la semn la complex de semne / de la complex de semne (de ex., de la discurs) la semn: aceasta, dat fiind că orice complex de semne dezvoltă semnificații ce nu se cuprind în simpla însumare a semnelor componente (cum se precizează și în lucrarea de față). Pentru ca diverse procedee euristice să se dovedească productive, e necesar ca fiecare dintre ele să fie aplicat cu rigoare maximă: fapt ce explică energia cu care apăr niște distincții care ar fi mai puțin operative în cadrul procedeelor care le concurează: acestea însă vor cere alte procedee, tot așa de clar argumentate.

țiată, din care orice persoană preia, selecționează și-și ordonează propriile percepții, instituindu-le drept cunoștințe.

Însă vreau să insist mai ales asupra extinderii improprii a termenului *cod*. Codul e un sistem de semne convenționale apte să comunice. Comunicarea implică: 1) existența unui emitent și a unui receptor; 2) posibilitatea de răspuns: receptorul devine emitent și viceversa. Cu ajutorul semnelor noi comunicăm efectiv; cu ajutorul inferențelor noi interpretăm semnic fapte. Eu pot, printr-un experiment sau prin căutare de contraprobe, să găsesc confirmare pentru vreo observație de-a mea; dar nu se poate spune că aceste intervenții ale mele asupra naturii sînt comunicări. Semnele nonconvenționale aparțin deci unui tip de comunicare în care: poate lipsi emitentul (afară numai dacă nu numim emitent natura sau pe Dumnezeu); lipsește voința emitentului de a comunica; lipsește cunoașterea, de către emitent, a codului de care se va servi mai apoi receptorul pentru a interpreta; lipsește reversibilitatea raportului emisie-recepție. Fie că continuăm sau nu să folosim în aceste cazuri termenii *cod* și *comunicare*, științific este în orice caz eronat să punem la un loc semnalele cu celelalte semne.

Analiza receptării ne-a furnizat așadar un instrument optim de selecție. Să trecem acum la analiza emisiei. Aici toate exigențele circuitului comunicativ sînt satisfăcute: dacă emitentul formulează un mesaj, înseamnă că are sau speră să aibă un receptor, care poate fi chiar el însuși. Analiza comunicării e în multe cazuri simplă. Semnalizările cu indicatoare sau steguțe, de ex., dacă regulile sînt perfect cunoscute de cei doi interlocutori nu sînt susceptibile de inconveniente în caz de emisie sau de recepție defectuoasă, de tulburări etc. Limita de echivocitate e minimă.

Însă analiza emiterii de semne devine foarte interesantă cînd se trece la semnele lingvistice, mai ales dacă sînt folosite în scopuri literare. Să presupunem că emitentul își cunoaște la perfecție codul (limba). Felul cum utilizează el regulile gramaticale va fi deci corect. Dar cînd există posibilități alternative, registrul vorbit sau literar, aulic sau popular sau vulgar, sau se opun termeni locali, chiar și

dialectali, unor termeni nemarcați, în orice cuvînt sau construcție emitentul va fi recurs pe cît se pare la două categorii de semnale, care însă — și aceasta e o proprietate caracteristică a limbajului — coexistă în același semn.

Nu mă interesează, nu mă sinchisesc, de-aia nu mai pot, mă doare-n cot — sînt patru fraze care conțin, din punct de vedere al denotației, aceiași semnificați, sînt deci sinonime. Fiecare dintre ele are însă în plus un semnificat tonal, de la tonul colocvial al lui *nu mă sinchisesc*, la vulgaritatea ultimelor două. Existența semnificatului se poate verifica numai paradigmatic, adică pe baza confruntării cu sinonimele. Emitentul ne-a comunicat semnalul său operînd o *alegere lingvistică*.

Cînd avem un text literar, nu putem, în general, să-i punem întrebări autorului. De aceea, admițînd că semnificații literari sînt în afara echivocului, sîntem constrînși să-i considerăm pe cei tonali drept indici sau simptome. Numai la sfîrșitul analizei vom fi în măsură să apreciem gradul de comunicare voluntară al acestor indici, adică să-i situăm în seria semnalelor. Numai analiza complexă a lexicului și a alternativelor sale și evaluarea funcțională sau retorică a diferitelor expresii ne va permite să cunoaștem aria opțiunilor autorului și utilizarea lor premeditată. A preciza ierarhia semnelor unui text echivalează cu cunoașterea în profunzime a gradului de conștiință literară care l-a produs.

Nu e locul să schițăm aici un catalog al semnelor literare.[1] Aș semnala doar că cuvintele, care constituie prin ele însele niște semnale, se grupează apoi în fraze, care sînt la rîndul lor niște semnale complexe (și, pentru mai multă exactitate, vom atrage atenția că semnificatul unui cuvînt-semnal este determinat numai de contextul frastic, de fraza-semnal). Avem așadar niște semnale complexe, care determină în ansamblul lor valoarea semnalelor simple pe care le înglobează.

---

[1] Vezi cap. anterior („Semnul literar").

Şi nu e numai acest conglomerat de semnale. Mai sînt şi semnale poziţionale, rezultat al combinării lor, cînd aceste semnale sînt înşiruite în aşa fel încît să producă nişte succesiuni precise de accente (versuri), jocuri precise ale terminaţiilor (rime) etc. Apoi sînt semnale poziţionale cu efect iconic cea mai mare parte dintre figurile retorice: antiteza mimează contrastul dintre două concepte, paralelismul mimează insistenţa sau progresia, aliteraţia pune în contrast asemănările articulatorii cu diferenţele semantice etc.[1]

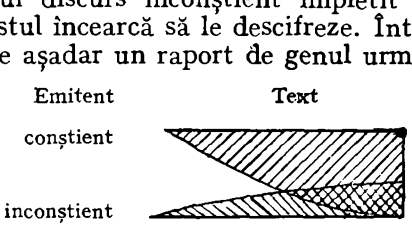
Aş dori totuşi să închei revenind la cuplul semnal/simptom. Psihanaliza ne-a învăţat să citim dedesubtul oricărui discurs explicit un discurs implicit, preconştient sau inconştient. Cazul cel mai elementar, cred, (de la care ar putea porni o complicată cazuistică) este cel al simbolurilor. Un cuvînt oarecare (să zicem *casă, uşă, copac*) poate avea, pe lîngă semnificatul propriu, bine implantat în frază şi în ansamblul discursului, un semnificat care să simbolizeze impulsuri sau obiecte ale inconştientului. Acest semnificat se articulează chiar, fie şi în mod mai puţin „gramatical", într-un discurs subiacent.

Cuvîntul *(casă, uşă, copac)* este deci în acelaşi timp un semnal, interpretabil pe baza codului lingvistic şi a funcţiei frastice, şi un simptom. Acest simptom, ca toate celelalte, nu e imediat interpretabil: acelaşi cuvînt poate primi simbolisme diferite sau poate să nu primească nici unul. El se poate interpreta, repetăm, prin inferenţă, care va confirma sau nu va confirma prima intuiţie a criticului-analist, iar dacă o va confirma, o va raporta la un discurs inconştient mai complex.

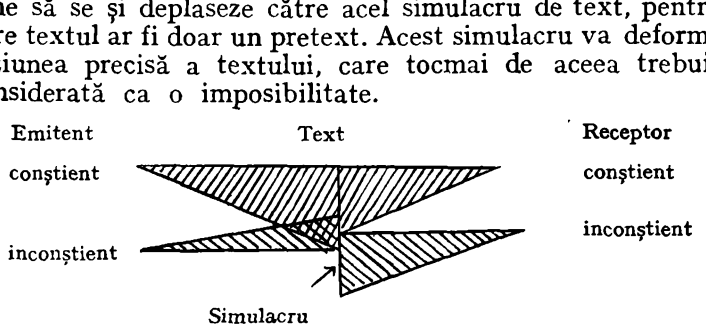
Nu ştiu ce sens ar avea să ne întrebăm dacă alegerea cuvîntului (mă limitez tot la acest caz, mai simplu, dar omolog cu altele care ar putea fi considerate) este determinată la nivel primar de impulsurile inconştiente sau de intenţiile de comunicare şi de expresie. Raportul dintre conştiinţă şi inconştient, dintre raţional şi iraţional e prea intim pentru a se putea stabili aprioric o distincţie între ele. Distincţia

[1] Cf. pp. 267—268.

subzistă doar în formă teoretică și numai a posteriori. Orice discurs lingvistic comunică în mod voit un mesaj prin semnale pe care emitentul le preia din codul-limbă și pe care receptorul le interpretează pe baza aceluiași cod. Acest discurs chiar vehiculează sau, răsturnînd afirmația, constituie pretextul unui discurs inconștient împletit din simptome pe care analistul încearcă să le descifreze. Între emitent și text se instituie așadar un raport de genul următor:



Dar această discuție, cum spuneam, e numai teoretică. Receptorul se va folosi de rațiunea sa, de partea sa conștientă pentru a descurca elementele conștiente, ca și pe cele inconștiente ale textului. Dar și receptorul își are partea sa inconștientă. Dacă aceasta va putea să-l ajute să intuiască elementele inconștiente ale emitentului, va putea tot așa de bine să se și deplaseze către acel simulacru de text, pentru care textul ar fi doar un pretext. Acest simulacru va deforma viziunea precisă a textului, care tocmai de aceea trebuie considerată ca o imposibilitate.



Această inevitabilă ambiguitate pe ambele laturi ale procesului de comunicare literară reflectă cît de enigmatice sînt operațiile acestui animal, omul, care a pariat nebunește pe abstracțiune, pe logică, pe rațiune.

5

CRITICĂ TEXTUALĂ, TEORIA MULȚIMILOR ȘI DIASISTEM*

După furtunile care s-au abătut asupra criticii textuale, s-a lăsat un fel de tăcere. O tăcere care seamănă în unele țări cu moartea, dată fiind starea de părăsire în care a fost lăsată această activitate. Însă în alte părți experiențele sînt continuate, se trece la aplicarea de metode tot mai rafinate și chiar folosirea calculatoarelor electronice suscită unele clarificări ulterioare.

În capitolul de față accentul va fi pus în mod preponderent pe probleme teoretice. Punctul de vedere va fi dat de aplicarea teoriei mulțimilor și a celei a grafurilor la critica textuală, după o propunere destul de recentă a lui Dom Froger (*La critique des textes et son automatisation*, Paris 1968), acceptată de Avalle.

Elementele aflate în joc sînt în esență următoarele: 1) manuscrisele; 2) variantele; 3) erorile. O scurtă discuție va arăta cum anume funcționează aceste elemente în raport cu operațiile de confruntare și de reconstituire a textului.

Manuscrisele. E evident că manuscrisele ce conțin o anumită operă constituie o mulțime: ceea ce e același lucru cu rezultatul unei *recensio* **. Firește că s-ar mai putea institui și niște sub-mulțimi cu caracter geografic (pe baza provenienței manuscriselor), codicologic (pe baza dimensiunilor manuscriselor, a miniaturilor etc.). Dar cînd Dom Froger vorbește de submulțimi, el consideră așa-numita *recensio* deja efectuată: de aceea submulțimile sînt pentru el grupurile și familiile în care sînt distribuite manuscrisele într-un *stemma codicum*** deja delimitat. S-ar putea deci considera

---

* Publicat în „Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques", LXII (1976), n. 10—11, pp. 279—92 (în franceză).

** Confruntare a lecțiunilor unui text (lat.).

*** Arbore ce reprezintă raporturile mai multor cópii ale unui text cu originalul acestuia.

identificarea submulțimilor drept un obiectiv al clasificării:

clasificare = identificarea submulțimilor.

Variantele. În cadrul unei transcrieri mai mult sau mai puțin uniforme a unei opere date, variantele se reliefează ca diferențe de lecțiune, mai mult sau mai puțin extinse, între diferite manuscrise. Și variantele pot fi considerate ca mulțimi. Care sînt submulțimile ce pot fi identificate aici? Reparcurgînd schematic operația filologică, se pot specifica următoarele faze:

a) cînd anumite lecțiuni sînt considerate în mod sigur eronate, ele nu se mai adaugă în mod neutru la lecțiunile concurente, ci se opun acestora, după formula:

eroare *vs* lecțiune corectă.

Prezența acelorași erori în două sau mai multe manuscrise permite trasarea stemei. În limbajul teoriei mulțimilor, se va spune că erorile se reunesc în niște «colecții» (părți ale mulțimii de părți ale unei mulțimi), dintre care unele individualizează grupuri mari de manuscrise, altele grupuri mai mici sau, în fine, manuscrise izolate. Și grupările de manuscrise constituie niște «colecții».

b) odată definită stema, devine posibilă, între anumite limite, identificarea pe baze logice a lecțiunilor originare, chiar cînd acestea nu se opun unor erori propriu-zise, ci unor lecțiuni aparent echivalente. În felul acesta se operează pe opoziția:

lecțiune conservată *vs* lecțiune inovată.

c) dacă, prin urmare, considerăm, de acord cu Dom Froger, drept *référenciel* toate lecțiunile, acesta va conține mulțimile lecțiunilor inovate; în cadrul acestor mulțimi se situează mulțimile mai restrînse ale erorilor (distincția dintre erori și lecțiuni inovate nu e bine reliefată de Dom Froger).

Erorile. Termenii «variante» și «erori» se utilizează în două etape distincte ale cercetării. Varianta este identificată cu ajutorul confruntării conținutistice a manuscriselor

și nu implică o judecată de valoare. Conceptul de eroare ne conduce în schimb la etapa judecății comparative între lecțiuni aflate în concurență. Într-o fază ulterioară, succesivă identificării arborelui, se poate tinde către mulțimi mai ample de lecțiuni inovate: fie pe baza logicii lachmanniene, fie pe baza cunoscutelor criterii de *lectio difficilior*, *usus scribendi* etc. Însă la cuplurile eroare *vs* lecțiune corectă și lecțiune conservată *vs* lecțiune inovată trebuie adăugate și cuplurile de lecțiuni asupra cărora nu se poate exercita nici discernămîntul logic, nici cel lingvistico-stilistic: sînt cuplurile de lecțiuni adiacente sau echivalente, între care editorul de texte optează pe baza unor criterii convenționale ce implică cel mai adesea o evaluare de atestare decît de variantă aparte.

În timpul expunerii am urmărit cu strictețe fazele operației filologice; tocmai pentru ca diferența dintre situația ce se prezintă filologului, cu ajutorul unor clarificări succesive, însă parțiale, și cea reală, să fie evidentă.

Dacă ar exista criterii cu adevărat infailibile pentru aprecierea variantelor, toate lecțiunile s-ar distribui în două mari mulțimi complementare: lecțiuni conservate și lecțiuni inovate. Distincția între eroare și lecțiune inovată ar fi lipsită de interes, iar clasa lecțiunilor echivalente ar fi eliminată.

Cap. IV din volumul lui Dom Froger, intitulat *La théorie des ensembles et la critique textuelle*, se situează după trei capitole în care procedeele criticii textuale sînt expuse în forma tradițională; urmează apoi un capitol despre *L'automatisation dans la critique des textes*, în care e utilizată teoria mulțimilor, autorul limitîndu-se la funcționalitatea ei în cazul folosirii ordinatorului. Rămîne așadar impresia că valoarea euristică a recurgerii la acesată teorie a fost subapreciată sau, oricum, redusă. Ne-o confirmă și ultimele pagini despre *Les modèles dans la critique des textes*, în care sînt propuse și discutate „le modèle du cours d'eau", „le modèle judiciaire", „le modèle médical", „le modèle généalogique", dar cînd e vorba să se propună un model nou,

acesta nu mai e în termeni de mulțimi, ci e „le modèle génétique".

În schimb Avalle (*Principi di critica testuale*, Padova, 1972) și-a dat seama de importanța „transliterării terminologiei curente în sisteme de semne mai bine formalizate" (p. VIII). Totuși și el recunoaște că „instrumentele folosite (provenind din teoria funcțiilor — mulțimi, grafuri etc. — și, în general, din matematică — probabilitate, calcul combinatoriu —) nu contribuie desigur la prea mari modificări în organizarea logică și în procedeele tradiționale ale științei noastre". Care ar fi deci avantajele acestei înnoiri teoretice? Ele ar consta, după Avalle, mai ales în depășirea „obstacolelor pe care o terminologie esențialmente antropomorfică, precum cea tradițională, le ridică practic în soluționarea unora dintre problemele rămase nerezolvate (sau aproape), ca de exemplu aceea a „contaminării". Ca și în cartea lui Dom Froger, impresia este că recurgerea la teoria funcțiilor nu aduce vreun avantaj considerabil în înțelegerea mecanismelor tradiției textuale, ci numai în reprezentarea și schematizarea lor.

După părerea mea, lingvistica este aceea care ne furnizează sugestii terminologice capabile să aducă lumină și asupra procedeelor propriu-zise ale criticii textuale. Mă refer la termeni ca structură, sistem, diasistem.

Inutil să mai insist asupra faptului că orice text literar constituie o structură. Acea structură este realizarea unui sistem lingvistic și stilistic. Raportul dintre structură și sistem este de fapt același care există între *parole* și *langue*. Oricine analizează un text literar recurge întotdeauna, explicit sau implicit, la conceptul de structură: într-adevăr, nu există cuvînt sau frază care să poată fi interpretate corect altfel decît cu ajutorul celorlalte elemente ale structurii, adică prin cuvinte sau fraze cu semnificat egal, asemănător, opus etc., sau care să indice niște faze anterioare sau posterioare, cauze, efecte etc.

Sistemul realizat este considerat după o secțiune sincronică. Este însă posibilă și o perspectivă diacronică, dacă se

examinează două opere ale aceluiași autor sau, și mai bine două redactări succesive ale aceleiași opere. În acest caz putem întîlni persistența elementului conținutistic și varierea celui formal.

Critica textuală are numai o funcție propedeutică în studiul variantelor de autor, mai ales cînd se păstrează cele autografe. Invers, studiul variantelor de autor poate aduce lumină asupra procedeelor criticii textuale. După cum a demonstrat pentru prima oară Contini, mulțimea corecturilor aduse de un autor textului său este legată de niște raporturi organice [1]. În confruntarea a două variante nu are sens să căutăm motivele modificării, dacă nu se ține cont chiar de ansamblul textului, de legăturile la distanță între fragmente care presupun anumite asemănări și, în fine, de celelalte eventuale corecturi intervenite în acele fragmente.

Voi da un exemplu extrem de simplu, dintr-o poezie din *Soledades* de Machado [2]:

(I) Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano [Del lento verano] (1—2)
(II) Fue una tarde lenta del lento verano (15)
Fue esta misma lenta tarde de verano (26)
(III) ...en la tarde de verano vieja (32)
Fue una clara tarde del lento verano (39) *

Între paranteze pătrate indic la v.2 lecțiunea originară, schimbată apoi de Machado. Confruntînd numai cele două lecțiuni adoptate succesiv, s-ar putea crede că modificarea a intenționat să elimine falsa rimă interioară *soñolienta/lento*

[1] Principalele contribuții se află în culegerea *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1970.

[2] Exemplul e luat din studiul meu, Le varianti di Soledades, în *I segni e la critica* cit.

* (I) „A fost într-o clară, tristă și somnolentă
seară de vară [De lentă vară]"
(II) „A fost într-o lentă și clară-nserare
Fusese chiar seara aceasta a verii clare"
(III) „...ce visează prin seara de vară
A fost într-o seară a verii clare".

și să introducă reluarea lui *tarde*, care realizează și *enjambement* cu v.1. Sînt doar explicații parțiale. Mai mult contează, după părerea mea, trecerea de la o schemă circulară:

clara tarde... del lento verano
tarde lenta del lento verano
lenta tarde de verano
tarde de verano vieja
clara tarde del lento verano

la o schemă deschisă: determinarea adjectivală este la început pusă pe lîngă *tarde;* apoi se introduce atributul *lento* (care sugerează o durată psihologică): *lento* e atribuit mai întîi lui *verano*, apoi lui *tarde;* din nou lui *tarde*, sărind însă peste *verano*, se atribuie adjectivul *vieja*, care întotdeauna la Machado sugerează trecutul trăit; în fine, aproape ca o recunoaștere, se descoperă contrastul între aparența plăcută și substanța tristă, între *clara tarde* și *lento verano*. Modificarea de la v.2 este aceea care dă v. 39 această valoare de revelație, anulată la începutul primei redactări a poeziei.

Ce se întîmplă dacă retușările lingvistice și stilistice nu sînt efectuate chiar de autor, ci de copiști, editori etc.? Din punct de vedere teoretic se verifică interferența dintre două sisteme: cel al autorului și cel al copistului sau al editorului etc. Copistul păstrează, cel puțin în cea mai mare parte, sistemul autorului, dar intervine în el realizînd parțial un sistem propriu.

Să ne oprim un moment asupra naturii variantei. Cînd colaționăm toate manuscrisele unui text, înaintăm de-a lungul unor fragmente mai mult sau mai puțin ample de text fără să întîlnim abateri. În toate fragmentele respective sistemul realizat prin structura textului a fost păstrat cu fidelitate. Numai acolo unde apare o variantă trebuie să presupunem că structura textului a fost într-un manuscris sau în altul, modificată, realizîndu-se un sistem diferit. De unde consecința că între toate fragmentele păstrate identic se mențin relațiile interne specifice structurii textului; în timp, respectivele relații sînt perturbate sau reînnoite în variantele introduse de copiști.

Fenomenul e universal cunoscut în ceea ce privește coloratura lingvistică a textului. Copiștii medievali lucrează de obicei între doi poli de atracție: efortul de a respecta exemplarul din care copiază și tendința de a da curs propriilor deprinderi lingvistice. Rezultatul e un compromis lingvistic; iar filologul trebuie să identifice cu trudă, de ex. cu ajutorul rimelor, aspectul original al textului. Rezultatul acestei *Sprachmischung* ar putea fi definit, după părerea mea, ca un diasistem. În dialectologie, termenul de diasistem, creat de Weinreich, desemnează fie suprasistemul la care se pot raporta două sisteme asemănătoare, fie sistemul de compromis între două sisteme aflate în contact. [1] Mi se pare că acest mélange lingvistic reprezentat de transcrierile medievale constituie un tip de diasistem deosebit de dezvoltat și de interesant, în cea de a doua accepție a termenului.

Dar faptul asupra căruia aș vrea să mă opresc un moment este diasistemul stilistic. Trebuie să fim convinși că atitudinea copistului nu e niciodată pasivă. Atunci cînd el întîlnește în exemplarul său o greșeală sau o lecțiune pe care n-o înțelege, el e convins că corectează, deci îmbunătățește textul. Și foarte adesea intervine chiar și acolo unde inteligibilitatea nu e compromisă. Conștient că a fost precedat de alți copiști liberi ca și el, ar putea crede chiar că recuperează o lecțiune mai justă prin intervențiile sale. Trebuie spus mai ales că fiece copist se crede posesorul unui gust care probabil s-a schimbat și deci e mai „actual" față de epoca în care a fost compusă opera. Cînd drepturile autorului nu erau recunoscute, cînd beneficierea de munca literară a altuia era permisă, ba chiar lăudabilă, în cadrul ideologiei așa-zisei auctoritas, cînd vitalitatea operei se realiza ca o reprezentare mereu înnoită a acesteia, se poate înțelege de ce tradiția textelor în italiană a fost așa de aventuroasă.

Dacă e adevărat, cum am propus mai înainte, că conceptele de variantă, eroare, lecțiune echivalentă intră în două

[1] U. WEINRICH, *Languages in Contact*, New York, 1953; The Hague 1963 [2]. În trad. it., Torino, 1974, au fost introduse și studiile lui V. Francescato, L. Heilmann și C. Grassi despre problema diasistemului.

categorii complementare — de lecțiuni conservate și lecțiuni inovate, identificarea sistemului stilistic specific fiecărui copist în parte furnizează filologului un instrument nou de analiză. Într-adevăr, nu numai erorile permit sesizarea afinității genetice dintre două sau mai multe manuscrise, ci și apartenența acestor manuscrise la un același sistem stilistic diferit de cel realizat în operă. Fiece variantă specifică acestui sistem poate fi considerată inovată, chiar dacă în sine este foarte plauzibilă. Acest criteriu devine deosebit de fructuos dacă e aplicat la texte în care apar, nu atît erori, cît adevărate reelaborări, ca în cunoscutele *chansons de geste.*

În cazul cel mai simplu, diasistemul va fi rezultatul compromisului dintre sistemul textului (S^1) și sistemul copistului (S^2): $D = S^1 + S^2$. Dar, la rîndul ei, copia va fi transcrisă de un alt copist, cu sistemul său (S^3), drept care vom avea: $D = (S^1 + S^2) + S^3$ ș.a.m.d. Încît identificarea unui *stemma codicum* va coincide cu un fel de stratigrafie de diasisteme diferite ce coexistă într-un text. Și fiindcă dichotomia reprezintă majoritatea statistică a posibilităților stematice, vom spune că în general filologul are în față două diasisteme, și anume cele ale subarhetipurilor, prin compararea cărora poate încerca să ajungă la o imagine a arhetipului (sau a originalului).

Privitor la această operație voi da cîteva exemple, bazîndu-mă pe experiența pe care am făcut-o cu tradiția textului *Chanson de Roland* [1]. Amintesc însă, în preliminar, că textele din *ChR* se împart în două familii, α, reprezentată de codicele de la Oxford (O), și β, reprezentată de alte manuscrise franceze și de versiunile romandă, norenă, galeză, olandeză. Reconstruirea celor două arhetipuri este realizată chiar în ediția mea din 1971.

---

[1] Exemplele sînt luate din ediția critică realizată de mine, Milano—Napoli, 1971; în aparatul critic se află o analiză exhaustivă a tuturor exemplelor citate.

Sistemele lui $\underline{\alpha}$ şi $\underline{\beta}$ se realizează uneori în variante aproape echivalente. De ex.:

E dist al rei (O 496, 676) Bel sire roi (β)
Aprés içoi est Neimes venud (O 230,774) Davanti Çarlo (le roi $\underline{\delta}$) è li dux Naymes venù (textul V4) *

Dar adesea microsistemul de opoziţii $\underline{\alpha}/\underline{\beta}$ poate fi apreciat în cadrul unui macrosistem. De ex.:

porz d'Espaigne (O 870, 1103) porz d'Aspre ($\underline{\beta}$): **

împotriva versiunii O se ridică faptul că la 870 forma *Espaigne* repetă un *Espaigne* din versul precedent, iar la 1103 *Espaigne* încalcă asonanţa. Însă hotărîtoare este observaţia că la 824 şi 1152, atît O cît şi $\underline{\beta}$ au *porz d'Espaigne*. Există deci un sistem originar, cu opoziţia *porz d'Aspre/porz d'Espaigne:* el a fost conservat de $\underline{\beta}$, în timp ce în O a fost redus la un sistem avînd numai forma *porz d'Espaigne*.

În linii mari, se poate spune că $\underline{\beta}$ tinde să generalizeze unele soluţii, să sistematizeze reluări, să accentueze similitudini. Iată cîteva exemple care dovedesc că iniţiativa îi aparţine lui $\underline{\beta}$.

După v. 180 şi 244, $\underline{\beta}$ adaugă un vers despre cererea unui sfat, care era deja implicită. Se poate observa cu uşurinţă că în sistemul textului *ChR* cererea unui sfat nu precedă, ci urmează după expunerea problemelor (vv. 15—21; 740—42).

Atît după prezentarea lui Blancandrin, cît şi după aceea a lui Neimes, $\underline{\beta}$ adaugă aceste versuri:

Blança oit la barbe et lo vis cler (24 bis) (textul V_4) ***
Blança oit la barba, et li cevo tut çanu (230 bis) (idem).****

E vorba de un vers-formulă specific sistemului *ChR*, dar atribuit în textul acestuia numai lui Charlemagne (117, 3503) şi lui Baligant (3173), adică celor doi monarhi puşi în opoziţie.

---

* „Şi regelui îi zice" (O 496, 676); „În faţa lui Carol" (regele $\underline{\delta}$) „veni ducele Neimes" (textul V_4).
** „porţile Spaniei" (O 870, 1103); „porţile de la Aspre" ($\underline{\beta}$).
*** „Albă îi era barba şi luminoasă faţa".
**** „Albă îi era barba şi pletele cărunte".

Nivelarea cea mai sistematică și cea mai dezastruoasă este cea efectuată la condițiile de pace puse de Charlemagne lui Marsille. Ne amintim că Marsille consimțise, printre altele, să-și schimbe religia și să primească Spania ca feudă de la Charlemagne („Chrestïens ert, de mei tendrat ses marches" *, 190); Charlemagne acceptă oferta și în acești termeni o va expune și Ganelon la întoarcerea lui din solie („De vos tendrat Espaigne le regnét" **, 697). Mai știm că Ganelon, pentru a stîrni mînia lui Marsille, expune aceste condiții infidel și într-o formă mult mai aspră — însoțindu-le cu amenințări umilitoare și oferind lui Marsille numai jumătate din Spania („Demi Espaigne vos voelt en fiu duner" ***, 432), iar a doua oară precizînd că cealaltă jumătate va fi a lui Roland („L'altre meitét avra Rollant sis niés" ****, 473). Intenția de a stîrni ura împotriva lui Roland e clară. Versiunea β însă egalizează aceste două secvențe, anulînd gradația (încă din prima secvență se spune: „L'altra mità a Rollant, ses nef", *****, 432 bis). Fapt însă de neiertat, pune chiar în gura lui Charlemagne, în dezvoltările strofei XXV, condițiile neverosimile și amenințările inventate de Ganelon. Mania de a unifica secvențele paralele anulează semnificația unui episod-cheie.

Cum s-a demonstrat mai sus, β nu înțelege valoarea gradației ascendente. Iată un alt exemplu:

Respunt li reis (O 248) Li enperer ferament li respon, Poi li a dit (β) ******

Respunt li reis (O 259) Li enperer si inclina son çef, Aprés li dist (O β) *******

---

* „Creștin va fi, moșia de la mine o va avea".

** „Și-a ține de la tine al Spaniei regat".

*** „Și Spania jumătate, feudă vrea să-ți dea".

**** „Cealaltă jumătate, Rolland, nepotul, ia".

***** „Cealaltă jumătate, Rolland, al lui nepot".

****** „Răspunde regele" (O 248); „Împăratul îi răspunde dîrz, apoi îi zice" (β).

******* „Răspunde regele" (O 259); „Împăratul înclină capul, Apoi îi zice" (O β).

Li empereres respunt par maltalant (0 271;* lecțiuni divergente în β)

Nu voi exemplifica aici tendința lui β de a generaliza similitudinea inițială și finală a strofelor: e suficient să se parcurgă aparatul ediției critice. Mă voi opri în schimb la un caz în care „metoda" lui β pare mai conștientă. Strofele LIX și LX se aseamănă la începutul lor:

Li quens Rollant, quant il s'oit juger (751)
Quant ot Rollant qu'il ert en rereguarde (761) **

Însă β a eliminat strofa LX. Deci el a simțit nevoia să recupereze asemănarea, punînd la începutul strofei LXI versul:

Li cont Rollant el s'appela Carlon (765 bis)

Invers, β nu pare să aprecieze reluarea finalului unei strofe în versurile inițiale ale celei următoare. Dintre aceste două versuri:

Atant as vos Guenes et Blanchandrin (413)
Blancandrins vint devant [Marsiliun] (414), ***

primul situat la sfîrșitul strofei XXXI, celălalt la începutul strofei XXXII, β elimină versul 413. Cazul cel mai evident este cel din strofele XI — XII:

Desuz un pin en est li reis alez,
Ses baruns mandet pur sun cunseill finer (165—66)

Li empereres s'en vait desuz un pin;
Ses baruns mandet pur sun cunseill fenir (168—69). ****

---

* „Răspunde împăratul mîniat" (0 271).
** „Contele Roland, cînd s-auzi numit" (751).
„Cînd auzi Roland că i se va da ariergarda" (761).
*** „Așteaptă să sosească Ganelon și Blancandrin
Blancandrin pășește înaintea [lui Marsilie]" (413—14).
**** „Înspre un pin apoi regele s-a-ndreptat,
Trimite să-i poftească pe-a săi baroni la sfat" (165—66).
În tronu-i împăratul sub pin s-a așezat;
Pe-ai săi baroni îi cheamă, cu ei să țină sfat" (168—69).

$\underline{\beta}$ elimină v. 165, diminuînd această repetiție; dimpotrivă, pune înaintea v. 168 un v. 167 bis:

Beaus fu li jors, li soul est esclariz (textul C_{200}), *

care instituie similitudinea de la început cu strofa XI.

Bels fut li vespres e li soleilz fut cler (157). **

Cînd adăugirea nu constă în versuri izolate, ci în strofe întregi, analiza sistemului stilistic permite o foarte exactă caracterizare a lui $\underline{\beta}$. Desigur, observațiile trebuie confirmate de o absență a îndeminării lingvistice în ceea ce privește ingenuitatea, adică de inferioritatea față de arhetip.

Astfel, voi spune pe scurt că $\underline{\beta}$ preferă tonurile lacrimogene: acest fenomen ține de la v. 364 bis („Por la moie arme misses canter ferez") *** pînă la strofa CXI bis3 („L'un plura l'altro per molt çent amistee:/Per carité se sont entrabasee"), unde între altele îi vedem pe franci cuprinși de mai multe ori de disperare, apoi îmbărbătați și electrizați de Turpin. Alteori e vorba de un ton exagerat de teatral: Francii galopează cufundați în sîngele dușmanilor ([CXXII^{b}]bis), șirul morților sarazini ajunge pînă la Marsille *(ibid.)*; într-o ciocnire armele scot foc și pară, împrăștiind în jur sînge și creieri (CXXV^{bis2}). Chiar și în tehnica narativă se observă diferențe substanțiale: voi cita ca exemplu strofele CXI^{bis2-3} și CXIII^{bis2-3}, în care atenția se mută alternativ spre oastea creștină și spre cea sarazină, ceea ce nu se petrece în strofele autentice.

Pe baza delimitării celor două sisteme stilistice, cel din $\underline{\alpha}$ și cel din $\underline{\beta}$, se poate da curs chiar unor considerații asemănătoare cu criteriul așa-zisei *lectio difficilior*. Ele vor trebui desigur luate ca indicii și necesită dovezi de ordin textual.

S-a văzut că $\underline{\beta}$ tinde să sistematizeze similitudinile. Cînd, prin urmare, o similitudine din O, îndoielnică din alte motive, nu are corespondent în $\underline{\beta}$, se poate presupune că lecțiunea justă a fost conservată de $\underline{\beta}$. Aceasta se întîmplă în strofele

---

* „Frumoasă a fost ziua, cu soare scînteind" (textul C_{200}).
** „Frumoasă fost-a seara, cu soare luminos" (157).
*** „Pentru viteaza-mi spadă, o slujbă porunciți".

CXII — CXIII: cea de a doua, după părerea multor editori, ar fi fost pusă alături de cea dintîi de către O. Întradevăr, se poate observa că dislocarea creează o similitudine forțată:

Marsilie vient parmi une valee (1449 [CXII])
Marsilies veit de sa gent le martirie (1467 [CXIII]). *

β, care nu conține această similitudine, este tocmai prin aceasta demn de crezare.

Am reliefat slaba receptivitate a lui β la prezentările gradate. Să vedem însă următorul caz. În strofa LXVI se descrie tristețea și nostalgia cavalerilor care se întorc în Franța: cu gîndul la cei dragi și la pămîntul lor „Cel n'en i ad ki de pitet ne plurt" (822). ** În schimb, Carol se gîndește cu neliniște la Roland:

As porz d'Espaigne ad lesset sun nevold
Pitet l'en prent, ne poet müer n'en plurt (824—25) ***

Se observă imediat nepotrivita asemănare dintre vv. 822 și 825. Ei bine, β nu prezintă v. 825. Să trecem însă la strofa următoare. Avem vv. 829—30:

Li emperere s'en repairet en France.
Suz sun mantel en fait la cuntenance, ****

la care β adaugă:

Plore des oil, tire sa barbe blançe *****

V. 825 din O și cel adăugat de β se justifică în egală măsură (cf. 773 și, respectiv, 2943, 3712, 4001). Dar poziția lui 825 O este redundantă, în timp ce versul din β instituie un cres-

---

* „Pe-o largă vale vine Marsilie..."
„Marsilie zărește prăpădul alor săi".

** „Nu-i unul să nu plîngă, de-nduioșați ce sînt".

*** „La chei în Spania nepotul și-a lăsat
Nu poate să nu plîngă, de milă e cuprins".

**** „Pășește împăratul spre Franța în neștire.
Sub mantie-și ascunde și chipul de mîhnire".

***** „Iar ochii-i varsă lacrimi, din barbă-și smulge fire".

cendo. Drept confirmare, iată răspunsul lui Charlemagne către Neimes, în aceeași strofă LXVII:

Si grand doel ai, ne puis muer ne.1 pleigne (834). *

Succesiunea versurilor din β este deci cea mai satisfăcătoare.

În fine, am văzut că în strofele adăugate de β se observă un gust foarte diferit de acela din strofele originale; și atrag atenția că de obicei β introduce seriile de strofe care transformă profund narațiunea. De aceea, o strofă ca LXIII^{bis}, așa de sobră, ne poate convinge de autenticitatea ei. Cu atît mai mult dacă observăm că e simetrică, la distanță, cu strofa XXVII: acolo avem înarmarea lui Ganelon care pleacă în solie, dincoace pe aceea a lui Roland care pleacă spre ariergardă. Asemănările între cele două strofe sînt subtile și măsurate: nu e nimic din acea insistență a lui β în paralelisme. Tocmai din aceste motive se poate considera că α sau O au fost acelea care au eliminat strofa LXIII^{bis}, care era autentică.

Observațiile pe care le-am expus aduc, dacă nu mă înșel cumva, cîteva elemente de clarificare în polemica ce încă nu s-a stins, dintre lachmanieni și bediérieni. Bediérienilor, care susțin că document concret este numai manuscrisul, li se poate într-adevăr demonstra că această concreteță ascunde coexistența și adesea antagonismul a două sau mai multe sisteme, care tulbură raporturile structurale ale textului. Pe de altă parte, conceptul de diasistem ne determină să considerăm cam primitiv conceptul de reconstituire mai mult sau mai puțin mecanică, a textului. Pe acesta e mai bine să-l înlocuim cu cel de interpretare a sistemelor și diasistemelor: reconstituirea, aplicată numai acolo unde concluziile pot fi necontroversabile, e un exercițiu parțial și experimental. Concluzia cea mai pozitivă pe care o reținem din aceste considerații este aceea că raportul dialectic dintre sistemele aflate în contact reproduce fenomenele istoriei genurilor literare, în cadrul căreia numai istoria tradiției textuale își justifică locul și sensul său.

---

* „Atîta mi-e durerea, că nu pot să n-o plîng".

APENDICE *

Textul ca transcriere

Transcrierea unui text e un proces mult mai complicat decît pare la prima vedere. În aparență, e vorba de a repeta o succesiune de semnificanți grafici, uneori folosind chiar sistemul grafic inițial, alteori alt sistem. În realitate, intenția ar fi aceea de a se reproduce o imagine a textului, adică semnificatul său exact, în așa fel încît această imagine să se păstreze neatinsă. Dacă încercăm să reprezentăm procesele puse în practică, vom vedea că, oricît s-ar simplifica, operația este dintre cele mai aventuroase, mai ales datorită intervenției unor operațiuni mentale. Filiera este, mai mult sau mai puțin aceasta:

imagine a textului 1 → redactare → apercepție a semnificaților parțiali (cuvînt cu cuvînt) și totali (sintagme) → înțelegere → emitere a acelorași semnificați → transcriere cu ajutorul semnificanților grafici → copie → apercepție etc. → înțelegere → imagine a textului 2.

Instinctiv, sîntem înclinați să credem în putința de suprapunere a imaginilor 1 și 2 ale textului, încît diferența ar consta numai în forma diferită a semnificanților grafici sau, cel mult, în cîteva erori involuntare. În realitate, există numeroase treceri de la fizic la mental, și tocmai în spațiul mental se realizează apercepțiile, procesele succesive de înțelegere sintetică, eventualele re-traduceri în semnificanți grafici.

Imaginea unui text este o structură lingvistică ce realizează un sistem. Fiece copist, la rîndul său, are un sistem lingvistic propriu, care vine în contact cu textul în cursul transcrierii. Dacă e mai scrupulos, copistul va căuta să lase neatins sistemul textului; dar este imposibil ca sistemul copistului să nu se impună prin cîteva aspecte. Fiindcă sistemele aflate în concurență sînt participări istorice: a-ți reduce la tăcere propriul sistem este tot așa de imposibil

* Citit în franceză la Congresul parizian despre „La pratique des ordinateurs dans la critique des textes" (29—31 martie 1978). Inedit.

ca şi a-ţi anula propria istoricitate. Cel mult, respectul faţă de texte de înalt prestigiu religios, juridic, literar, va face să crească scrupulozitatea; există însă şi texte care par să încurajeze revitalizarea lor de către sistemele în vigoare.

Dacă însă limba sau dialectul copistului sînt diferite de cele ale textului, fenomenul devine macroscopic: el nu are „competenţă" în limba în care totuşi transcrie; el nu posedă o variantă a aceluiaşi sistem, ci un sistem diferit, de care este mereu atras, deviat, influenţat.

Orice transcriere constituie deci un fel de „metisare" a textului. E un fenomen bine cunoscut în ceea ce priveşte aspectele lingvistice. Despuierile lingvistice care însoţesc în genere ediţiile critice nu fac decît să precizeze amestecurile între limba sau dialectul de bază şi particularităţile specifice ale copistului, sau ale unor copişti succesivi. Adesea, în analize mai rafinate, sînt surprinse şi fenomene de interferenţă, adică soluţii de compromis între limbile aflate în joc. Fiindcă, aşa cum scrie Vogt,

> „orice îmbogăţire sau sărăcire a unui sistem comportă neapărat reorganizarea tuturor opoziţiilor sale distinctive anterioare. A admite că un anumit element poate fi adăugat pur şi simplu la sistemul care îl primeşte, fără nici o consecinţă pentru acesta din urmă, înseamnă a distruge însuşi conceptul de sistem".

Ceea ce vreau să subliniez aici este tocmai necesitatea de a considera toate variantele textului — nu numai pe cele lingvistice — ca fiind supuse aceloraşi interferenţe (care nu sînt numai interferenţe de sisteme lingvistice, ci şi de sisteme semiotice). Desigur există qui-pro-quo-uri datorate unei citiri incorecte sau unei scrieri incorecte — acestea, oricum trebuie examinate cu o atenţie de psiholog. Dar de obicei schimbările de lecţiune sînt indicii ale unei suprapuneri incomplete ale celor două sisteme ce se confruntă, cel al textului şi cel al copistului. Copistul este supus presiunii propriului său sistem; în punctele slabe, adică acolo unde înţelegerea sa este redusă în vreun fel, sau unde aşteptările sale diverg de realizările ce i se propun, se impune siste-

mul nou, adică al său. Schimbările de structură care provin de aici se repercutează asupra restului textului, determinînd nevoia de noi și noi compromisuri (interferențe).

Un asemenea mod de a vedea lucrurile pune în altă lumină manuscrisele pe care le folosim pentru a reconstitui textul. Filologia tradițională consideră diferitele transcrieri păstrate în manuscrise ca pe efectul unei mișcări centrifuge față de un fenomen central, originalul. Entropia ar fi aici mereu în funcțiune. Prin conceptul de diasistem se descoperă însă acțiunea nu mai puțin importantă a o serie de forțe centripete: acelea care guvernează diasistemele realizate în orice manuscris. În centrul acestei tensiuni nu mai e originalul, ci, de fiecare dată, și mereu altfel, textul ce rezultă din compromisul între sisteme.

Ne vine să repetăm o exclamație a lui Bédier:

> „Les variantes de nos anciens textes! Pauvres choses bizarres, informes, difformes, quand on les regarde grouiller comme des larves au fond d'un appareil critique, mais qui, si souvent, prennent du sens et du charme à l'instant où on les replace dans leur contexte, à l'instant où, de variantes, elles redeviennent leçons".

Și e neîndoios că Bédier a pledat mai bine decît oricare altul în legătură cu individualitatea manuscrisului luat aparte, despre pericolele intervențiilor violente și nu întotdeauna justificate ale editorului. Cu toate acestea, conceptul de diasistem, chiar dacă propune argumente de meditație pentru lachmanieni și neo-lachmanieni, nu constituie desigur o relansare a scepticismului bédierian. Ea îmbogățește cazuistica dificultăților ecdotice, dar și cunoștințele noastre.

Soluția pozitivistă a lui Bédier ocultează, sub satisfacția ce i-o dă natura obiectivă a manuscrisului de bază, natura problematică, imposibil de evitat, a acelui text care, trădat de o serie de transcrieri-interpretări succesive, va mai fi transcris mental și interpretat și de cititor: noi înșine, cînd luăm în stăpînire un text, instituim inconștient un nou diasistem.

Tot așa de mistificantă este însă și iluzia, învesmîntată în procedee cu alură științifică, de a „reconstitui" un original sau un arhetip. O reconstituire totală ar fi posibilă numai în cazul cînd inovațiile copiștilor ar fi niște fenomene izolate, fără raporturi interne și fără raporturi cu personalitatea copistului. Ea ar fi posibilă dacă s-ar putea separa mecanic, urmînd linia discursivă a textului, zonele contaminate și zonele afectate de eroare și de distracție. O dicotomie pe care conceptul de diasistem o face să cadă, punînd laolaltă erori și devieri minime, variante de formă și de conținut etc.

Mai mult. Diasistemul se constituie chiar pe parcursul transcrierii. Scrupul și libertate își găsesc un echilibru, echivocuri de lectură și erori cedează locul unor combinații mai subtile. Și cu cît sistemul se face mai compact, cu atît devine mai aleatoriu efortul de a-l demasca. Diasistemul concretizează, la urma urmei, un imbold al timpului.

Ce facem însă cu variantele de stil? Criteriile de evaluare, în privința acestora, sînt recunoscute dintotdeauna ca extrem de opinabile. În ce măsură vom prefera ca lecțiune originară dorința de variație față de insistența paralelismului sau a similitudinii? Și cum vom ști dacă într-un anume punct a prevalat dorința de îndepărtare *(lectio difficilior)* sau coerența textului de ansamblu *(usus scribendi)?* Oricine s-a oprit îndelung asupra unor transcrieri vechi sau moderne cunoaște această experiență de polaritate. Iar judecata de gust, chiar dacă ar fi susținută de o perspectivă istorică, riscă inevitabil să se întoarcă la criterii specifice sistemului nostru semiotic, specifice noului diasistem pe care sîntem obligați să-l instituim.

Aceste observații nu sublimează validitatea metodei lachmaniene; mai curînd duc la îmbunătățirea opticii și la sporirea procedeelor ei.

Procedeele pot fi îmbogățite în două moduri. Mai întîi de toate raportînd variantele separate la niște sisteme mai complexe: variante de sine stătătoare își vor demonstra adesea apartenența la un sistem și pe această bază vor putea fi clasificate. În al doilea rînd, criteriul de *lectio difficilior*

va putea fi extins la cazuri în care un element al unui sistem se va găsi pus pe aceeași linie printr-o lecțiune, cu elementele ce reprezintă alt sistem.

Cît privește optica, propun să se reflecteze asupra distincției între imagine reală și imagine virtuală. Dacă autograful ne furnizează imaginea reală a textului, copiile — în absența autografului — ne dau despre el o imagine virtuală. Încît operațiile ecdotice vor trebui să se distribuie și ele chiar între sfera realului și aceea a virtualului. Sfera realului e aceea în care se poate opera fără grijă pe baza erorilor de îmbinare și de separare, care nu lipsesc aproape niciodată. Aici metoda lachmaniană își are aplicarea ei legitimă și dă bune rezultate pentru că ceea ce implică variantele respective e numai literalitatea textului, fără repercusiuni diasistemice.

Însă de fiecare dată cînd e în joc sistemul, de fiecare dată cînd nu se poate recurge la opoziția eroare/lecțiune corectă, chiar și operația ecdotică trebuie introdusă în sfera virtualului. E vorba de a propune niște corectări, dar nu de a le face, de a schița niște reconstituiri, dar a le lăsa sub formă de ipoteze, de a semnala conexiuni între variante, dar nu de a trage concluzii definitive. E o fenomenologie ce se poate sintetiza printr-un triunghi mare. La vîrfurile de jos se pot pune cele două familii aflate în concurență, α și β. În vîrful triunghiului se află lecțiunile ce sînt, în esență, echivalente în α și β, sau pentru care se poate demonstra că una dintre atestări, fiind inferioară, a fost înlocuită cu alta, mai corectă: doar în aceste cazuri sîntem autorizați să corectăm textul de bază, odată demonstrate existența și sursa erorii. Între unghiurile inferioare și vîrf, avem o întreagă serie de posibilități. De ex. lecțiunea uneia dintre familii e mai atrăgătoare și mai convingătoare decît cealaltă, fapt ce, la rigoare, nu se poate considera ca eroare. Sau: lecțiunea familiei de bază este sigur eronată, iar a celeilalte e în esență convingătoare, dar prezintă trăsăturile stilistice specifice acestei familii și nu poate fi utilizată. Sau încă: lecțiunea familiei de bază, α, e eronată, dar cea din β nu ne ajută s-o corectăm.

Putem considera textul ediției critice ca loc al realului, iar aparatul ca loc al virtualului. Atunci se va permite intervenția asupra textului doar în puținele cazuri sigure pe care le-am indicat; în toate celelalte cazuri aparatul critic va găzdui, în afară de *varia lectio*, adică de elementele esențiale ale diasistemelor concurente, toate considerațiile care pot facilita valorificarea acestor elemente, care pot indica o eventuală ierarhie de probabilități în alegerea lor, care pot sugera soluții posibile, fie pe planul semnificaților, fie pe acela al semnificanților.

Trebuie distruse așadar două opoziții binare: opoziția lecțiune corectă/lecțiune coruptă; și opoziția: text critic definitiv/ aparat al lecțiunilor respinse. Trebuie în sfîrșit să ne dăm seama că certitudinea operației filologice se situează la limita extremă a unei întregi game de posibilități demonstrative; trebuie mai ales să lăsăm deschise punțile de comunicare dintre text și aparat și să lăsăm la vedere, în fragilul lor echilibru, procedurile, care numai rareori s-au concretizat în corectări propriu-zise ale textului. Filologii pot evita astfel două fetișisme opuse: fetișismul ediției critice considerate ca un rezultat absolut, ca un act de încredere; și fetișismul așa-zisului *codex optimus*, răspunsul pozitivist dat crizei acestei încrederi.

Ce loc le poate reveni calculatoarelor în această perspectivă? La prima vedere s-ar zice că noțiunea de diasistem, care se referă la o situație complexă de natură culturală și implică intervenția făuritorilor diasistemului, adică a copiștilor, duce tot mai departe de sfera opozițiilor binare, de posibilitatea de a separa și număra datele. Și trebuie să recunoaștem desigur că, dacă inducțiile de ordin textual sînt operate în felul pe care am încercat să-l schițez, mecanizarea lor e greu de realizat. Pe de altă parte, e evident că natura globală a diasistemului nu poate să nu aibă parte de o consemnare completă și promptă a elementelor aflate în joc. De aceea, aș spune numai că diasistemul vine să delimiteze mai exact sferele în care cercetătorul și computerul pot opera: o delimitare a sarcinilor nu e niciodată inoportună.

6

STRUCTURILE IMPLICANTE *

Concepția noastră despre structură se bazează în genere pe axioma autonomiei și a autoteliei. Nu se are în vedere ciclul sistem-structură-sistem-structură etc., în care elementele sistemului rezultă din destructurarea structurilor și sînt reordonate după alte legi [1]. Sistemul e rezultatul unei operații sau a mai multora, sau al tuturor operațiilor de demontare a structurilor. El e implicat în structuri, le precede și le depășește. Raportul sistem-structură e analog cu acela dintre *langue-parole*, sau *competență-performanță*.

În trecerea sistem-structură am putea vedea o formă de tranziție (iar cea de a doua ar fi un mod de a-l realiza pe cel dintîi). Așa se-ntîmplă, de exemplu, că fiecare enunț realizează posibilitățile sistemului lingvistic amplificîndu-i sfera și deci și viitoarele posibilități. Aici doresc să insist mai curînd asupra unei tensiuni de sens opus, aceea care ne face să percepem structurile pe fondul latenței lor anterioare, și totodată ne determină să integrăm semnificații structurali cu semnificații structurilor ce au fost deconstruite. Pe lîngă faptul că fundează, structurile implică și reactualizează. Încît putem sesiza două paralele mai vechi: pe de o parte structurile, pe de alta, contururile virtuale ale sistemului. Iar dacă asupra structurilor se pot ridica pretenții subiective, sistemele sînt fundamental colective, potențial și parțial inconștiente.

Prin conceptul de structură implicantă se smulge structura din înșelătoarea ei autonomie, care este numai un expedient practic al analistului. Îndărătul structurilor trebuie lăsate să se miște în voie fantomele celorlalte structuri

---

* Publicat deja în V. FINZI-GHISI (sub îngrijirea), *Crisi del sapere e nuova razionalità. Psicanalisi, linguistica, economia: sulla tranzisione*, De Donato, Bari, 1978, pp. 77—95.

[1] Pentru o analiză mai aprofundată vezi cap. 2 din partea I la *I segni e la critica* cit. (reprodus în volumul de față; *n.tr.*).

deconstruite, astfel încît sistemul, din starea sa latentă, să ne comunice sugestiile sale, adesea foarte prețioase din punct de vedere hermeneutic. Voi extrage un prim exemplu din unele considerații asupra tematicii. Discursul faptelor, îndeosebi într-un text narativ, constituie armătura discursului literar. Restul e material de viață, prelucrat lingvistic și literar; înțelegînd prin material de viață ansamblul experiențelor, inclusiv cele mentale.

Chiar fără să ne mai întoarcem la suporturile psihologice ale percepțiilor noastre, se poate considera evident faptul că verbalizarea experienței constituie o operație semiotică. Ea se poate divide în două momente: cel al raportării faptului trăit la scheme de reprezentabilitate și cel al realizării lingvistice a acestor scheme. Regulile pentru realizarea lingvistică a schemelor de reprezentabilitate nu au fost încă descrise; sîntem totuși informați asupra schemelor ce privesc repertoriul de acțiuni și de situații posibile: ele coincid în bună parte cu ceea ce teoria literară numește teme și motive.

Studiul tematicii ne pune deci în contact cu materialul circulant al experienței pe care oamenii au elaborat-o în timp după anumite schem·. O elaborare la care și-au adus o contribuție și scriitorii, însă numai ca formalizare și consacrare a ei. Temele și motivele, lucru ușor de constatat, nu sînt numai apanajul literaturii. Această operație semiotică a fost atribuită de Jung inconștientului, și chiar unui inconștient colectiv. Ansamblul rezultatelor sale, definite ca „reziduuri psihice a nenumărate evenimente de același tip", ar constitui o „mitologie inconștientă". Recurgerea la aceste scheme, pe care Jung le numește „arhetipuri", s-ar petrece de fiecare dată cînd omul ajunge „într-o situație tipică". „În asemenea momente — scrie el, — nu mai sîntem ființe individuale: sîntem specia, iar în noi răsună vocea umanității." [1] La aceasta s-ar putea reduce fără indo-

[1] C. G. JUNG, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*' Torino, 1959 [1931], pp. 47—50; de aici sînt luate toate citatele care urmează *(sublinierile aparțin autorului)*.

ială procesul de creație, care „constă — zice Jung — într-o însufleţire inconştientă a arhetipului, în dezvoltarea şi în formarea sa, pînă la realizarea operei perfecte".

Orice înţeles am vrea să dăm acestor sugestii, trebuie privită cu cea mai mare grijă descrierea modului de existenţă al arhetipurilor în inconştient: „Nu există reprezentări înnăscute, ci posibilităţi înnăscute de reprezentare, care pun limite bine demarcate chiar şi fanteziei celei mai îndrăzneţe; deci există categorii ale activităţii fanteziei, într-un anume fel idei *a priori*, a căror existenţă nu e demonstrabilă fără experienţă. *Ele apar numai în materia formată, ca principii ce reglementează formarea acesteia;* ceea ce înseamnă că noi nu putem reconstitui modelul primitiv al imaginii primordiale decît prin intermediul concluziilor trase din opera finită. Imaginea primordială sau arhetipul e o figură, un demon, om sau proces, care se repetă în cursul istoriei, ori de cîte ori fantezia creatoare se exercită liber".

Northrop Frye reia această categorie a arhetipurilor aplicînd-o activităţii literare. Dacă considerăm poezia ca activitate socială, ca „punct focal al unei comunităţi", ca fapt de comunicare, simbolul ne apare, spune Frye, drept „unitatea comunicabilă pe care noi o numim arhetip, adică o imagine tipică sau recurentă"; deci, conchide el, „înţelegem prin arhetip un simbol care leagă o poezie de alte poezii şi serveşte la unificarea şi sistematizarea experienţei noastre literare" [1]. Frye exemplifică prin imagini din lumea fizică (marea, pădurea), prin metafore (cele biblice ale păstorului şi ale turmei), dar şi prin teme mai complexe: „Pentru a da un exemplu ca oricare altul, amintim că o convenţie răspîndită în romanul secolului al XIX-lea era aceea de a prezenta două eroine, una brună şi alta blondă: cea brună are un caracter pătimaş, trufaş, fierbinte, e străină sau evreică şi, într-un fel, evocă ceva ce nu e de dorit sau sugerează fructul interzis, de pildă incestul. Cînd cele două eroine sînt puse în legătură cu acelaşi erou, povestirea trebuie să-l

[1] N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, 1969 [1957], pp. 139—40 — de aici sînt luate toate citatele ce urmează.

facă să scape de cea brună sau, dacă se termină bine, să o transforme pe aceasta în sora eroului."

Fără să-l urmărim pe Frye în precizările sale asupra potențialului semnificativ al arhetipurilor, asupra gradului diferit de inovare cu care acestea apar în diferitele genuri de producere poetică, asupra decăderii lor treptate, se mai poate observa că el leagă aceste arhetipuri mult prea direct de conflictul primordial dintre dorință și realitate, astfel încît studiul arhetipurilor s-ar identifica cu studiul civilizației, nu numai ca imitație a naturii, dar și ca proces de construire a unei forme umane situată total în afara naturii", sub impulsul „acelei forțe pe care am numit-o dorință". Orientată la acest nivel meta-istoric, investigația sa ajunge să distingă două ritmuri — unul ciclic, altul dialectic. Primul e acela al ritului ca act recurent legat de ciclurile naturale ale planetelor, ale anotimpurilor, ale vieții umane. Al doilea este cel al dialecticii dorinței și repulsiei, care își are expresia cea mai deplină în vis.

Vis și ritual converg în mit. Frye scrie: „mitul nu numai că acordă ritualului o semnificație și visului un element narativ, dar el este însăși identificarea ritualului cu visul, în care cel dintîi pare a fi cel de al doilea în mișcare". Desigur Frye folosește cuvîntul „mit" în sens mai mult figurat decît propriu, lucru cerut de tendința sa de a studia autonom literatura. Încît el construiește din dorință și din vis, rit și mit, natură și civilizație, un castel ademenitor, dar fragil.

Pare neîndoielnic faptul că, deși literatura constituie cel mai bogat și mai favorizat repertoriu de teme, cercetarea asupra schemelor de reprezentabilitate trebuie dirijată în afara literaturii: adică asupra tuturor expresiilor simbolice ale imaginației. Cercetările etnologilor și ale istoricilor religiilor asupra simbolurilor care au fost concepute și modificate în răstimp de milenii, și cele ale folcloriștilor asupra unor nuclee de situații și de acțiuni care se repetă în narațiunile cele mai diferite și mai îndepărtate, trebuie confruntate cu activitățile simbolice ale inconștientului și cu schimbările lor, dacă ele pot fi surprinse. Aceste observații ar trebui apoi analizate de o psihologie a schemelor experienței.

E bine, pe de altă parte, să se evite distincțiile prea nete între schemele de reprezentabilitate depistate de observația etnopsihologică și cele care sînt active în literatura populară și în cea cultă. Modul nostru de a schematiza realitatea e determinat și de așa-zisele *clichés* literare, care se răspîndesc la toate nivelele de cultură. Se poate admite doar că temele și motivele prezente în textele populare și în cele culte constituie un ansamblu destul de bine delimitat, cu schimburi între popular și cult. Iar dacă la un pol avem, printr-un maximum de stereotipizare, așa-numiții *topoi*, la celălalt avem schemele încă neconsacrate pe plan literar, chiar dacă ele sînt deja ușor de recunoscut ca niște *patterns* ale experienței colective.

Dialectica temei și a motivului este o achiziție foarte eficace. Pentru că temele, mai articulate și mai ușor de recunoscut, pot deja să îndeplinească funcția unor așa-zise „types-cadre", cum le numește Zumthor [1]; însă motivele pot să-și aibă o individualitate proprie prin repetarea lor în interiorul textului. E un mod de a orienta o autoselecție printre infinitele valori simbolice, care ar putea fi surprinse în ansamblul elementelor ce constituie textul. Selecție pe calea recursivității, care apoi se sistematizează prin selecția operată de convergența motivelor la instituirea de cîmpuri de semnificat ce se pot raporta la temă. Astfel, dialectica temelor și motivelor contribuie la instituirea sensului operei.

O contribuție fundamentală la distincția între conținut, subiect și idee inspiratoare i se datorește lui Panofsky, care pedalează tocmai pe argumente istorico-culturale. [2] El distinge, într-o operă figurativă, un subiect primar sau natural, un subiect secundar sau convențional și un semnificat intrinsec, sau conținut. Subiectul primar este reliefat prin identificarea formelor ca atare, ca fiind reprezentarea unor obiecte naturale cu eventualele lor caracteristici expresive. „Lumea formelor ca atare, recunoscute astfel ca purtătoare de semni-

[1] P. ZUMTHOR, în „Poetique", II (1971), pp. 354—65: tot de aici sînt și citatele următoare.

[2] E. PANOFSKY, *Studi di iconologia*, Torino, 1975 [1939], pp. 5—8.

ficaţi *primari* sau *naturali* ar putea fi denumită lumea *motivelor* artistice."

Subiectul convenţional sau secundar se distinge unind motivele artistice cu teme şi concepte. De exemplu o figură masculină cu un cuţit, pentru un specialist în iconografie este Sfîntul Bartolomeu, iar tabloul se poate interpreta prin asociaţii de tip cultural. Motivele se vădesc în acest caz ca imagini, iar combinările lor sînt istorii şi alegorii. Semnificatul intrinsec, sau conţinutul, corespunde atitudinilor fundamentale ale unor grupuri istoric determinate şi pe care artistul şi le asumă. Ele sînt interpretabile, după Cassirer, ca valori simbolice.

Sfera motivelor este deci, pentru Panofsky, mult mai amplă decît aceea a temelor: temele sînt acele motive cărora istoria le-a conferit un semnificat secundar, ce se încadrează în convenţii culturale. La rîndul lor, aceşti semnificaţi secundari sînt re-semantizaţi la fiece refolosire a lor, pe baza concepţiilor al căror purtător de cuvînt (sau creator) e artistul, astfel încît subiectul primar, deja determinat cultural-iceşte, capătă o nouă valoare în domeniul producţiei artistice şi în contextul strict în care este integrat.

Discursul lui Panofsky poate fi reluat în aceiaşi termeni pentru literatură, numai dacă am avea în vedere o identitate între subiect secundar şi argument, între semnificat intrinsec şi *dianoia* sau sens. Ceea ce Panofsky scoate în evidenţă e faptul că identificarea temei unui text este un act eminamente istoric, pentru că e condiţionat şi de cultura aceluia care-l efectuează, pe lîngă trăsăturile specifice argumentului respectiv. Există de pildă argumente strîns legate de numele personajelor (Oedip, Tristan şi Isolda, Don Quijote, Don Juan) — încît e uşor să asociezi eventualele lor fapte cu nume diferite — şi altele în care numele variază rămînînd neschimbată întîmplarea (de exemplu povestea lui Iosif cel cast, pe care o regăsim şi independent de Biblie, în tot folclorul). Şi numai istoria dă un minim de valabilitate acelei distincţii, slabe din punct de vedere terminologic,

făcute de Trousson [1] între *thèmes héroïques* și *thèmes de situation*, primele fiind legate de caracterul unui personaj, iar celelalte de situații istorice precise.

A atribui istoriei responsabilitatea de a individualiza și a inventaria temele, echivalează cu a recunoaște în teme o sinteză a faptelor posibile (mai ales că unele teme, precum aceea a lui Oedip, au devenit adevărate paradigme), o formă de autoconștiință a umanității. După cum scrie Trousson, „nos mythes et nos thèmes légendaires sont notre polyvalence, il sont les exposants de l'humanité, les formes idéales du destin tragique, de la condition humaine". Pe de altă parte, capacitatea temelor de a-și asuma în timp semnificați tot mai diferiți conferă studierii tematicii un loc tot mai important în istoria ideilor.

Terminologic, distincția panofskiană între *subiect* și *semnificat intrinsec sau conținut* ar fi atrăgătoare, pentru că ar elimina ambivalența cuvîntului *temă*, care poate însemna fie „argument", fie „idee inspiratoare". Cu toate acestea, uzanța anterioară și posterioară acestei distincții a preferat să mențină ambivalența — nu fără oarecare justificare, cum voi arăta în treacăt —, încît aici voi continua să vorbesc de teme, distingînd eventual între *teme conținutistice* și *teme dianoietice*, adică teme care privesc ideea inspiratoare.

Distincția panofskiană între subiecte primare și secundare se dovedește fundamentală pentru orice aprofundare ulterioară. Dacă tema e un motiv definit culturalicește, ea va fi inclusă în rîndul materialelor figurative convenționale care se retopesc în opera de artă: materiale ce se raportează la un *type* sau la un *pattern*, definibile oricum ca niște *clichés*. Zumthor de pildă le consideră drept niște „marques formelles dans la texture des oeuvres", care ne permit să identificăm existența tradiției, și propune o clasificare a lor bazată pe apartenența lor la formele expresiei, la formele conținutului sau la amîndouă, după cunoscuta schemă dublu bipartită a lui Hjelmslev. În așa-zisele „formule epice", de exemplu,

[1] R. TROUSSON, *Un problème de littérature comparée. Les études de thèmes*, Paris, 1965, p. 6.

conținutul figurativ foarte redus este legat de opțiuni lexicale și de moduli ritmico-sintactici: ne aflăm deci la un nivel apropiat de formele expresiei. Invers, formelor conținutului le aparțin așa-zișii *topoi*, locurile comune tradiționale, care sînt, cum se exprimă Zumthor, niște „types à dominante figurative, faiblement lexicalisés, et sans marque syntaxique particulière"; în schimb există procedee (ca ecuația cîntare-iubire în cantonele curtene) în care sînt egal interesate formele conținutului (prin elementele figurative) și cele ale expresiei (prin opțiunile lexicale, în general puternic codificate).

Analiza preconizată de Zumthor, chiar dacă ar cere o documentare mai amplă, are însemnătate deoarece include elementele tematice în ansamblul proceselor stereotipizante de asimilare: adică arată, cu ajutorul textelor, vitalitatea acestor „matériaux de réemploi... issus de quelque bricolage archaïque". Este justă insistența lui Zumthor asupra repetitivității, nu atît în textele individuale, cît în ansamblul textelor unei culturi. De aceea, deosebirea ce se face în mod curent, de exemplu între un *leitmotiv* etc. și reciproc, repetarea temei prin textele unei singure culturi sau prin textele unor culturi diferite, nu are nici un sens dacă considerăm în mod expres textele neizolat, ci în cadrul marelui text al culturii. Tradiția este aceea care-și vădește urmele în recurența așa-ziselor *clichés* de la un text la altul. Tradiția, ca întotdeauna, se revelă într-o dialectică de pasivitate și reactivitate: *clișeul* poate fi reînviat mecanic, poate fi stimulat de dezvoltări conceptuale, poate fi reînnoit. Ceea ce contează este ansamblul relațiilor funcționale între elementele unui *cliché*, relații ce-i mențin coeziunea, chiar și în trecerea lui de la un text la altul. Cum scrie Zumthor, „un type sera ici tout élément d'„ecriture" à la fois structuré et polyvalent, c'est-à-dire comportant des relations fonctionelles entre ses parties, et réutilisable indéfiniment dans des contextes différents".

Într-o abordare de acest gen, pe care aici am expus-o doar în cîteva puncte, e greu să te sustragi tentațiilor psihanalizei: tentații la care cedează și psihocritica lui Charles

Mauron [1], cu toate că ea se bazează pe niște observații riguros formale și se arată sensibilă la analiza muzicală a temelor și a variațiunilor, fiind însă preocupată să distingă în opera unui scriitor asociațiile sau grupările de imagini, obsesive și probabil involuntare, și apoi să descopere cum anume în opera respectivă „se repetă și se modifică rețelele, grupările sau, cu un termen mai general, structurile reliefate de prima operație, dat fiind că, în practică, aceste structuri desemnează rapid figuri și situații dramatice". Îmbinînd „analiza variațiunii temelor cu analiza semnelor și a metamorfozelor lor", se pot observa, arată Mauron, „trecerile dintre asociația de idei și fantezia imaginativă" și se ajunge la recunoașterea „mitului personal" al fiecărui poet. J.-P. Weber [2] ajunge chiar să lege de inconștient tema unică, văzută ca „un évènement ou une situation (au sens le plus large du mot) infantiles, susceptibles de se manifester — en général inconsciemment — dans une oeuvre ou un ensemble d'oeuvres d'art soit symboliquement, soit *en clair*", de unde nevoia de a ajunge de la ilustrarea modulațiilor unei teme (sau de la recurențele lexicale simptomatic obsesive) la căutarea în opera poetică a vreunui traumatism infantil probabil definitoriu pentru autorul respectiv. Astfel, motivele, imaginile, figurările caracteristice unui scriitor s-ar dovedi a fi niște reflectări contopite ale unei singure amintiri, urmă a unei experiențe determinate în mod misterios de un traumatism.

Ca o a doua exemplificare a raportului dintre sisteme și structuri, voi referi acum, încercînd s-o fac cît mai rapid, cu privire la studiul unei culegeri lirice. Am ales un ciclu de care m-am ocupat personal, cu mulți ani în urmă, și anume *Soledades* de Machado [3]. Mă raliez aici unei afirmații inci-

---

[1] CH. MAURON, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, 1966 [1963], pp. 33 și urm.

[2] J. P. WEBER, *Génèse de l'oeuvre poétique*, Paris, 1960, p. 13.

[3] Citez din A. MACHADO, *Poesie*, sub îngrijirea lui O. Macri, Milano, 1961[3]. Lucrarea personală la care mă refer este *Sistema e strutture nelle* Soledades *di A. Machado*, în *I segni e la critica cit.*

tante a lui Bousoño, din a sa *Teoria de la expresion poetica* [1] și la deducțiile pe care le-am extras din ea într-un studiu al meu mai vechi. Afirmația lui Bousoño este următoarea: „El concepto de modificante puede tener aun mayor alcance quizá, si pensamos que, dentro de un mismo libro, unos poemas se apoyan en otros y a su lado cobran relieve" [2]. În legătură cu aceasta scriam: „S-ar putea opina că acele semnificații, care sînt implicate în cadrul unei poezii lirice, trebuie considerate ca fiind explicitate de către poeziile afine. Ar fi vorba nu de vreun marcat parazitism, ci de un fel de iradiere de semnificații de la o structură la o altă structură în care sistemul semiologic al temei s-a realizat deplin". Ar fi oportun, arătam acolo, „să ne fixăm pe o singură fațetă a unei realități, dar să fim conștienți de prismaticitatea ei".

Perspectiva de mai sus a dus la rezultate destul de bogate. S-a putut distinge o tendință a liricii machadiene către ceea ce numeam acolo „elemente gemene", anume către crearea de cupluri de poezii în care semnificațiile se clarificau reciproc. S-a putut explica eliminarea, într-un anumit fel cenzurarea, acelor poezii care conțineau enunțuri mai explicite în legătură cu o anumită temă, cînd Machado și-a strîns într-o culegere poezii pe care le publicase mai întîi în reviste. Au fost prezentate poezii în care tema studiată de mine, aceea a fîntînii și a arborelui, căpăta deja funcții lăturalnice, ca și cum valorile lor simbolice explicite din primele poeme ar fi putut fi considerate niște elemente implicite, printr-un soi de referire neexprimată, de prenotorietate, la momentul primei elaborări, care este mai complexă și mai articulată.

Aceste reliefări ar putea fi încadrate, după o optică tradițională, sub denumirea de perfecționare și șlefuire. Însă ar interveni o piedică acolo unde litera textului este așa de reținută sau de ermetică, încît trebuie interpretată numai

---

[1] Madrid, 1952, p. 107; deducțiile mele în *I segni e la critica cit.*, pp. 109 și urm.

[2] „Conceptul de modificant poate avea o și mai mare însemnătate dacă ne gîndim că în cadrul aceleiași cărți unele poeme se leagă de altele și astfel, la rîndul lor, dobîndesc relief" (Trad. ns., *n.tr.*)

cu ajutorul altor poeme, care ajung să reconstituie o întreagă ordine de procese simbolice, cu alte cuvinte un discurs care nu este epuizat de discursul poemului în cauză, ci este totodată discursul întregului volum sau chiar discursul integral al lui Machado. Această elucidare reciprocă a poemelor se poate situa foarte aproape de conceptul de conotație: în acest caz avem niște conotații de schimb instituite de trimiterile implicite, și nu de niște conotatori lingvistici. Această operație este făcută de cititor și nu se sprijină pe discursul explicit al poetului.

Să luăm de pildă două compuneri, nr. XXXII din ediția Macri a operelor complete, și nr. CXXV: prima situată la limita perioadei de dezvoltare a temei (către 1907), iar a doua cu mult ulterioară (1913). Poezia XXXII sună astfel:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta. *

În această poezie este o impresie aparent neîncărcată de simboluri; dar pentru că simbolurile au fost deja prezentate în alte texte lirice (iată conceptul de prenotorietate), nu putem să le trecem cu vederea. Noi cunoaștem deja locurile și obiectele: piațeta, fîntîna, cunoaștem acest apus de jeratic. Le cunoaștem deoarece toate acestè amănunte se găsesc într-o poezie repudiată, cea cu nr. X: aș putea aminti asociațiile verbale care atestă apropierea dintre cele două texte lirice. Cu diferența că în poezia X, foarte lungă față de aceasta, și în alte poezii care o preced pe cea cu nr. XXXII în culegerea completă, se expune opoziția semică (și psihologică) fundamentală: opoziția trecut/prezent, făcută să coincidă cu opoziția bucurie/durere. De aceea, nr. XXXII, care neutra-

* „Jeratic de crepuscul vinețiu / mai fumegă pe după negrul chiparos... / în mica piață în umbră-i fîntîna / cu-naripat și despuiat Amor de piatră / ce mut visează. În al marmorei căuș / e-ntinsă apa moartă" (Trad. ns. — *N.Tr.*)

lizează opoziția (fapt indicat prin acel Amor care visează mut), poate fi înțeleasă deplin numai pe fundalul ei, adică datorită contururilor sistemului. Și numai pe acest fundal se poate aprecia transferarea visului asupra acestui Amor de piatră (de obicei cea care visează este apa, iar apa este legată mai direct, printr-o întreagă serie de metonimii, de poetul însuși); amintirile rechemate de murmurul apei sînt, în acest sens, de dragoste.

Invers, în poezia CXXV compusă, cum spuneam, cînd deja Machado era departe de această tematică și voia doar să-și reevoce copilăria, amintirea copilăriei este golită de notele ei sentimentale. Dar și această golire, poate refulare, se constată numai în confruntare cu celelalte texte. Iată cîteva versuri din CXXV, unde se indică exact localizarea obiectelor evocate:

Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imagenes de luz y de palmeras,
y en una gloria de oro,
de lueñes campanarios con cigüeñas,
de ciudades con calles sin mujeres
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y hermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena /.../ *

Spuneam că este aici o renunțare la notele sentimentale care are toate aparențele unei refulări. Cu siguranță în acest

* „Am amintiri din copilărie / imagini de lumini și palmieri, / și într-o strălucire de aur / clopotnițe îndepărtate cu berze, / orașe cu străzi fără femei, / un cer vioriu, singuratice piețe / în care cresc portocali incendiați / cu fructele lor rotunde și roșii; / iar într-o livadă un lămîi în umbră, / cu ramuri prăfuite / și cu lămîi gălbui, amare, / răsfrînte-n apa clară a fîntînii, / un iz de chiparoase și garoafe, / arome tari de busuioc și mentă".

poem liric pare că se ajunge mereu pînă în pragul unei epifanii care însă nu se realizează: acele „pálidos limones amarillos, / que el agua clara de la fuente espeja" corespund de obicei suprapunerii între trecut și prezent, între vis și realitate; acel « fuerte olor de albáhaca y hierbabuena » e ceea ce părea să surprindă în amintirile din copilărie pe care însă acum doar le evocă; dar nu și aici. Aceasta este lirica pragului, a amintirii purificate de emoții, și o spune Machado însuși: „falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazon", lipsește firul care să lege amintirea de inimă.

Ceea ce contează mai mult în aceste poeme, dincolo de simbolismul explicit de trecut și prezent, de bucurie și durere, este chiar mecanica reminiscenței. Aceasta e bine argumentată, chiar perfecționată, în două-trei poeme, apoi este de obicei deferită sistemului și rămîne latentă în celelalte texte. Mai mult, poemele mai explicite sînt chiar ele eliminate, la selecția în volum.

De exemplu, în poemul nr. I, expulzat, avem mișcarea de la notația exactă către simbolic și permanent:

Y doquiera que me halle, en mi memoria,
— sin que mis pasos a la fuente guié —
el simbolo enigmatico aparece..., *

și mișcarea opusă, de la permanent la singular:

cautivo en ti mil tardes soñadoras
el simbolo adoré de agua y de piedra
.....
Y en ti soñar y meditar querría [...]**

În poemul nr. III, și el eliminat, se găsește transpunerea spațială a cuplului prezent/trecut:

Escucha bien en tu pensil de Oriente
mi alegre canturía,

---

* „Și-oriunde m-aș afla, mi-apare-n minte, / — chiar dacă pasul nu spre ea mă-ndreaptă — / fîntîna, enigmaticul simbol..."

** „Ținut captiv în tine amurguri mii de vis / simbolul adorat de apă și de piatră /.../ și mi-ar plăcea să meditez și să visez la tine".

que en los tristes jardines de Occidente
recordaras mi risa clara e fria*,

unde rîsul fîntînii apare în fîntînile triste din apus așa cum a apărut mai întîi în cele din răsărit: e o aluzie la localitățile unde Machado și-a petrecut copilăria și apoi maturitatea. Mai este apoi includerea celor două opoziții în spațiul mental, în vis:

/.../ Tu destino
sera sempre vagar ¡oh peregrino
del laberinto que tu sueño encierra! **

În poemul X, și acesta eliminat, este dezvoltată transpunerea spațială (e grădina din copilărie și cea din prezent); este accentuată funcția visului și a uitării; visează porumbeii, doarme apa, florile sînt într-un colț de uitare, dar în poet reînvie „mil sueños". Iar epifania este supusă unei constrîngeri de a se repeta: „otros dolores buscan otras flores, / otro amor, otro parque en otra tierra" ***. Această repetare obsesivă a lui *otro*, altul, indică tocmai caracterul repetitiv și continua schimbare în repetare a elementului asemănător.

Se surprind în treacăt, ici-colo, procesele reminiscenței. Memorie voluntară, acolo unde e vorba de *buscar*, a căuta: „buscando una ilusion candida e vieja" ****. Memorie involuntară, cînd acel „demonio de los sueños", demon al viselor, deschide fermecătoarele „galerias del alma", unghere ale sufletului. Memorie refulată, cînd o întîmplare e descrisă ca fiind *confusa*, mai încolo ca *borrada*, ștearsă (și să se remarce că versurile acestei bucăți, a VIII-a, spun: „borrada la historia, contaba la pena" *****. În sfîrșit, memorie ca o

* „Ascultă bine-n gîndul tău, venit din Răsărit / cîntarea-mi jucăușă / ca în grădinile-ntristate, apusene / să-ți amintești de rîsu-mi clar și răcoros".

** „Destinul tău / va fi să rătăcești mereu — o, pelerin / al labirintului ce visu-l tăinuiește!"

*** „alte dureri caută alte flori, / altă iubire, altu-i parcul, alt pămînt".

**** „căutînd o nălucire pură de-altădat".

***** „Ștearsă-ntîmplare depăna durerea".

consolare smulsă, răsturnată, cînd şuieră vîntul: „Me llevaré los llantos de las fuentes" *, LXVIII.

De cel mai elaborat rafinament sînt poemele VI şi VII, peste a căror analiză voi trece, deoarece am făcut-o în altă parte. Sînt poeziile suprapunerii temporale. De la prezent se revine în trecut, de la trecut din nou în prezent. Metafora este aceea a oglinzii, dar a unei oglinzi a cărei traversare este şi o traversare a anilor: obiectele se reflectă în apă încărcîndu-se de timp. Concomitenţa dintre experienţa actuală şi acumularea în memorie e reprezentată printr-un continuu ricoşeu al termenilor antitetici *lejano-presente*, printr-o dispunere ca într-un binoclu a timpurilor şi prin adăugarea identificatoare a lui *mismo*: „Fue esta misma tarde. [...] Fue esta misma lenta tarde". Repetarea ciclică a anotimpurilor şi a orelor face posibilă confuzia. Dar mai e şi actul suprapunerii voluntare, unitatea subiectului care desfiinţează printr-un gest timpul, care dezbină sau unifică. Pe de o parte acele „te recuerda" [„ţi-aminteşti"] ale fîntînii, aproape ca nişte inducţii hipnotice, pe de alta redresarea raţională „mas se que tu copla presente es lejana" [„dar ştiu că doina ta de-acum e cea trecută"] sau „Yó sé que tus bellos espejos cantores / copiaron antiguos delirios de amores" [„Eu ştiu că frumoasele tale oglinzi cîntătoare / au imitat trecute sfîşieri de dor"]. În fine, printr-un salt al subiectului în străfundul anilor (şi acestea sînt versuri-cheie, mi se pare); „Que tu me viste hundir mis manos puras / en el agua serena,/ para alcanzar los frutos encantados / que hoy en el fondo de la fuente sueñan..." **, unde mîinile pure sînt cele ale ingenuităţii pierdute, dar sînt mereu aceleaşi mîini.

Ce am realizat cu aceste observaţii? Am sistematizat ceea ce se spune parţial sau aluziv într-o serie de poezii. Din acest moment poeziile se unesc în lanţ, se ilustrează reciproc. Se instituie un discurs în care poemele individuale sînt părţi. Acest discurs ne comunică un sistem latent pentru

---

* „Mă copleşiră plîngeri de fîntîni".

** „Căci m-ai văzut undindu-mi mîinile curate / în apa-ţi străvezie / ca să apuc cu ele fructele vrăjite / care şi azi în străfundul fîntînii visează".

fiecare poem, cu excepția părților care îl transgresează. O acumulare din care de fiece dată frapează ceea ce iese din sistem.

Închei. Am furnizat două exemple de structuri implicante. Vă veți fi dat seama că cele două exemple nu sînt decît unul. E vorba tot despre tematică. Numai că la început aceasta apărea în ipostaza ei colectivă, iar acum în perspectiva subiectivă a mijloacelor ei. Tematica este potențialitate de semnificat, material migrator în așteptarea unei investiri. În sistemul unui poet ea apare structurată, numai că operează ca și cum ar fi destructurată. Pentru că ea nu are o structurare globală, ci diverse structurări parțiale pe care cititorul le poate globàliza numai cu prețul de a le deconstrui.

Probabil că e aici și o concluzie valabilă pentru problema acumulării culturale. Avem de a face cu un conglomerat eterogen și totuși subordonat diverselor reordonări: ideologice, literare, după tipul de text. E un conglomerat care în parte ni se impune, iar în parte îl discernem după voie, o memorie colectivă asupra căreia operează mecanismele memoriei personale, de exemplu cele descrise de Machado. Diferitele reorganizări despre care vorbeam introduc acest cumul de materiale în niște grile raționale alternative și deplasabile. Și e posibil ca fiecare element să atragă după sine altele, prin asocieri labile, dar vii.

Ni se prezintă așadar două imagini, amîndouă valabile. Aceea a unei persistențe a materialelor deconstruite în forma unor fantasme ce operează în discursul nostru, și aceea a unei serii de structurări provizorii în curs de pregătire a formei convenționale și definitive a structurilor discursive. Aceste două imagini reprezintă un principiu de indeterminare al discursului conștient și lasă spații deschise, nu pentru erupția, dar pentru abila și complicata acțiune a inconștientului.

V.
ENCICLOPEDIA EINAUDI

1

DISCURS *

Dicționarele dau două semnificații principale cuvîntului: una este aceea de expunere pe o temă dată, scrisă sau rostită în public; cealaltă este aceea de „act de a discuta", „act de comunicare lingvistică", iar anumite locuțiuni insistă asupra sensului de desfășurare *(a angaja o discuție, a întrerupe discuția, a relua discuția)* **: analiza lingvistică a *părților vorbirii* se referă la cea de a doua semnificație. „Discursul" la care se referă prima definiție e un produs al „discursului" din cea de a doua definiție; dar tot niște produse ale acestuia sînt și acele mai puțin ceremonioase conversații cotidiene, care la rîndul lor se pot chema „discursuri" (și la acestea se referă gramatica atunci cînd vorbește de *discurs direct* sau *indirect* ***, după cum convorbirile sînt reproduse în forma lor originală sau sînt transpuse în relatarea pe care o face despre ele naratorul). Semantica latinului *oratio* nu se deosebește prea mult de aceasta: „discurs" moștenește valorile lui *oratio* (inclusiv cele gramaticale).

Textele narative sînt un bun exemplu pentru polivalența semantică a cuvîntului „discurs". Acestea conțin într-adevăr de regulă discursuri care sînt imaginate ca fiind pronunțate efectiv de personaje (discursuri-cuvîntare sau, cel mai adesea, discuții cotidiene); dar și constituie în totalitatea lor un discurs (ca act de comunicare lingvistică) compus de autor

---

* Capitolul de față reproduce articolul „Discorso" din *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1978, vol. 4, pp. 1057—1082, aparținînd lui C. Segre.

** În italiană — *attacare discorso, interrompere discorso, riprendere discorso*; să se observe că în română cei doi termeni, *discuție* și *discurs*, nu se suprapun perfect, drept pentru care, în traducerea noastră vom alterna după necesități, mai mulți termeni ce corespund semanticii cuvîntului italian *discorso*, și anume: *discuție, vorbire, convorbire, discurs, cuvîntare. (N.T.)*

*** În gramatica română se păstrează încă denumirile de *vorbire directă, vorbire indirectă* și *stil indirect liber. (N.T.)*

și adresat cititorului. S-ar părea așadar că se pot pune în opoziție, în cadrul discursului ca act de comunicare, narațiunea pe de o parte, și discursurile scrise sau pronunțate, pe de altă parte. Astfel procedează Benveniste [*Les relations dans le verbe français*, în „Bulletin de la Société de Linguistique", LIV, fasc. I; 1959; apoi în *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966] precizînd că specifice narațiunii sînt aoristul, imperfectul, mai mult ca perfectul, iar persoana care e utilizată aproape fără excepție este persoana a III-a; invers, timpuri fundamentale ale discursului (care, totuși, exclude numai aoristul) sînt prezentul, viitorul și perfectul în timp ce persoanele folosite sînt atît cele proprii dialogului, *eu* și *tu*, cît și persoana a III-a.

Însă discursurile scrise sau pronunțate se desfășoară adesea în cadrul narațiunii: cazul cel mai cunoscut este acela al discursului indirect, în care conținutul unor fraze ce ar fi fost rostite de personaje este expus în propoziții ce depind de niște *verba dicendi* — adică, în esență, se povestesc convorbirile, după cum se povestesc și acțiunile și situațiile. Cazul cel mai tipic al acestei ambivalențe între narațiune și discurs este așa-zisul discurs indirect liber, identificat de Bally [*Le style indirect libre en français moderne*, în „Germanisch-Romanische Monatsschrift", IV, nr. 10, pp. 549—56 și nr. 11, pp. 597—606, *1912*] și care e foarte frecvent în narativa modernă. Discursul indirect liber se deosebește de cel indirect prin lipsa verbelor *dicendi*, iar de cel direct prin faptul că autorul afirmațiilor nu este indicat prin pronumele de persoana I, ci prin cel de persoana a treia, precum și prin faptul că verbele, de obicei, nu sînt folosite la prezent.

Trebuie subliniat energic faptul că trecerea de la discursul direct la discursul indirect și la cel indirect liber nu se realizează printr-o transpunere mecanică a construcției sintactice: evident că alegerea tipului de discurs sau de narațiune implică deja o orientare particulară a mijloacelor de expresie lingvistică — e un prim indiciu al existenței unor legi specifice discursului, înainte sau dincolo de frazele care se succed în el.

În ultimele decenii, cea de a doua semnificație indicată aici, aceea de „act de comunicare lingvistică", a căpătat o răspîndire cu atît mai simptomatică, cu cît sînt mai rare încercările de a-i preciza, prin definiții, eventualele schimbări sau întăriri de valoare. Sînt foarte puține, spre exemplu, dicționarele de lingvistică ce conțin articolul „Discurs" (o excepție pozitivă este cel al lui Dubois, Giacomo etc.); iar dintre multele volume care conțin în titlu acest termen, aproape nici unul nu-i dă o definiție. Fapt este că atenția ce se acordă discursului a apărut din preocupări și intervenții de origine foarte diferită; ele converg doar în parte și lasă ca acest cuvînt, necontrolat, să se încarce de conotații [cf. pentru o primă privire de ansamblu, H. Parret, *Language and Discourse*, Mouton, The Hague, 1971].

2. Pentru a avea niște puncte sigure de referință, ar fi de dorit să ne întoarcem la Saussure și la interpreții săi. Va trebui să reflectăm asupra antinomiei *langue/parole* și asupra conceptului de sintagmă. După Saussure (CLG — 1906 — 11) *langue* este o realitate supraindividuală, căreia i se opune utilizarea ei de către vorbitori individuali în momente individuale. Antinomia *langue/parole* distinge deci: „1) Ceea ce e social de ceea ce e individual; 2) ceea ce e esențial de ceea ce e accesoriu și, mai mult sau mai puțin, accidental" (trad. it. p. 23). Cei ce aparțin unui grup lingvistic au în limba lor un tezaur comun, din care fiecare cunoaște o parte mai mare sau mai mică și a cărui posesie colectivă constituie factorul de coeziune lingvistică a grupului.

Prin folosire, limba este făcută să treacă de la posibilitate la act: intră în joc toți factorii personali (fie de ordin articulatoriu, fie de ordin psihologic) care constituie așa-zisa *parole*. *Parole*, așadar, „e un act individual de voință și de inteligență, în care e potrivit să distingem: 1) combinațiile în care subiectul vorbitor utilizează codul în vederea exprimării gîndirii sale personale; 2) mecanismul psiho-fizic care-i permite să exteriorizeze aceste combinații" [ibid., p. 24].

Definiția lui Saussure este clară în virtutea formulării ei antinomice (ca și formulările: „Limba e necesară pentru

ca entitatea *parole* să fie inteligibilă și să-și producă toate efectele; iar *parole* este indispensabilă pentru ca limba să se poată stabili; istoricește, faptul de *parole* este întotdeauna anterior" [*ibid.*, p. 29]); în alt loc se spune: „Limba e pentru noi limbajul fără *parole*. Ea este ansamblul atitudinilor lingvistice care permit unui subiect să înțeleagă și să se facă înțeles" [*ibid.*, p. 95]. Oricum, după Saussure, trebuie să existe două lingvistici, una pentru *langue* și una pentru *parole*, dintre care el o preferă pe prima, dîndu-i și o preeminență teoretică. Totuși, referirile la această virtualitate, care este *langue*, nu-i conferă acesteia o definiție satisfăcătoare. Saussure spune că este un „sistem de semne" [*ibid.*, p. 24 și 25], și aceasta pare să se refere mai ales la lexic și la morfologie; dar după ce spusese la început că „un dicționar și o gramatică *pot* s-o reprezinte în mod fidel" [*ibid.*, p. 25], pare să implice apoi mai complet normele gramaticale și sintactice.

Punctele nevralgice ale acestei distincții de principiu apar în tratarea raporturilor sintagmatice și asociative. Iată ce se spune despre sintagme: „Pe de o parte, în discurs, cuvintele contractează între ele, în virtutea înlănțuirii lor, niște raporturi bazate pe caracterul linear al limbii, care exclude posibilitatea de a pronunța două elemente dintr-o dată. Ele se înșiruie unele după altele pe firul așa-zisei *parole*. Aceste combinări care au drept suport întinderea pot fi numite *sintagme*" [*ibid.*, p. 149]. Imediat după aceasta se vorbește de raporturi asociative: „În afara discursului, cuvintele care prezintă ceva comun se asociază în memorie, și astfel se formează grupuri în a căror sferă domnesc raporturi foarte diverse. Astfel, cuvîntul *enseignement* va face să apară inconștient în gînd o mulțime de alte cuvinte (*enseigner*, *renseigner* etc., sau *armement*, *changement* etc., sau *éducation*, *apprentissage* etc.); care prin vreun aspect anume, toate au ceva comun între ele. Oricine vede că aceste asocieri sînt de natură total diferită față de cele dintîi. Ele nu au ca suport întinderea; sediul lor este în creier; ele fac parte din acel tezaur interior care alcătuiește limba în cazul fiecărui individ. Noi le vom numi raporturi de asociere"

[*ibid.*, pp. 149-50]. Raporturile sintagmatice sînt condiționate de linearitatea limbii, care exclude posibilitatea de a pronunța două elemente în același timp și, invers, raporturile asociative își au sediul în memorie, și nu sînt supuse limitărilor spațiale.

Și aici, la prima vedere, totul e clar: pe de o parte raporturi efective, *in praesentia*, condiționate de linearitate, specifice faptelor de *parole*; pe de alta raporturi virtuale, *in absentia* (și coexistînd în memorie), din care este alcătuită *langue*. Se observă însă imediat că modelul folosit pentru raporturile asociative (azi le-am numi paradigmatice) este cel al structurii lexicale, în timp ce modelul raporturilor sintagmatice este cel sintactic: așadar elementele aflate în discuție pentru definirea celor două tipuri de raport nu sînt exact aceleași.

Dificultățile întîlnite se dovedesc a fi cauzate de sforțările progresive de a adăuga așa-zisei *langue* elemente sintactice din ce în ce mai ample. La început Saussure consideră sintagmă și asocierea a două sau mai multe unități consecutive, deoarece este codificată, sau oricum, lexicalizată (de la compusul *re-lire* la grupurile subiect + predicat *(nous sortirons)* la atributele obișnuite *(la vie humaine)*, propoziții scurte întregi *(Dieu est bon)* etc.) [*ibid.*, p. 149], apoi face loc și locuțiunilor și expresiilor „al căror caracter uzual rezultă din particularitățile semnificației lor sau din sintaxa lor" [*ibid.*, p. 151]; iar la sfîrșit atribuie așa-zisei *langue* „toate tipurile de sintagme construite în forme regulate" [*ibid.*]: deci și frazele, în măsura în care ele actualizează niște reguli de combinare specifice limbii.

Și totuși, dacă ne menținem la definiția precedentă dată lui *langue* și *parole*, orice frază pronunțată sau scrisă, chiar dacă nu e lexicalizată, ca în primele exemple citate, este produsul unei inițiative individuale; dealtfel, ea se întinde pe o linearitate riguroasă: ea ține deci de *parole*. Saussure e conștient de posibilitatea acestei obiecții; dar nu o rezolvă, considerînd desigur că „caracteristica așa-zisei *parole* este libertatea combinărilor; trebuie să ne întrebăm deci dacă toate sintagmele sînt la fel de libere" [*ibid*].

Să luăm, într-adevăr, o frază gramatical corectă; dacă spunem că ea era virtual prezentă în *langue*, nu se mai înțelege care fapte lingvistice trebuie definite ca *individuale* și nu *sociale*, ce anume se poate considera accesoriu ori mai mult sau mai puțin accidental [reluînd citatul de la *ibid.*, p. 23], în afară de elementele de fonație de mică importanță sau de încălcările uzului obișnuit. Nici Saussure nu îndrăznește să avanseze prea mult în această direcție; el chiar încheie pe un ton conciliator pe care nu-l întîlnim frecvent la el: „Trebuie să recunoaștem că în domeniul sintagmei nu există limite precise între faptul de limbă, ca semn al uzului colectiv și faptul de *parole*, care depinde de libertatea individuală. Într-o mulțime de cazuri, e greu să clasifici o combinare de unități, pentru că și un factor și celălalt au concurat la producerea ei, în proporții pe care e greu să le determini" [*ibid.*, pp. 151 — 52].

Adoptarea termenului „discurs" de către lingviștii post-saussurieni se încadrează fie în tentativele de a rezolva antinomia *langue/parole*, fie de a clarifica natura și funcția sintagmelor. Buyssens, de exemplu, reia distincția deja citată aici între „1) combinațiile în care subiectul vorbitor utilizează codul limbii în vederea exprimării gîndirii sale personale; 2) mecanismul psiho-fizic care-i permite să exteriorizeze aceste combinații" [*ibid.*, p. 24]. El rezervă celui de al doilea element, adică „fluxului sonor care iese din gura vorbitorului", termenul *parole*, în schimb numește primul element *discours*. Raportul dintre *parole* și *discours* este pentru Buyssens [*La comunication et l'articulation linguistique*, Presses Universitaires de Bruxelles et Presses Universitaires de France, Bruxelles-Paris 1967.] identic cu acela care intervine între sunet și fonem: avem un act de semnificare, *parole*, pe de o parte, și partea lui funcțională, *discours*, pe de alta. Conceptul de *discours* ar elimina dichotomia *langue/parole*. Dacă e adevărat că *parole* e constituită din fenomene fonice și acustice, care nu au nimic lingvistic, nu este, pe de altă parte, posibil să se studieze acel ansamblu de stări de conștiință, de raporturi virtuale prezente la membrii unei comunități de vorbitori, care formează așa-zisa *langue*. Numai discursul

ne permite, după Buyssens, să delimităm sistemul lingvistic: „Există o singură lingvistică; tot restul nu e decît psihologie, fiziologie, sau acustică" [1967 cit., pp. 40—42].

O însemnare saussuriană inedită publicată de Starobinski [în *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris, 1971, p. 14] arată că și Saussure apucase aceeași cale: „*Langue* nu este creată decît în vederea discursului, dar ce anume separă discursul de *langue*, sau ce anume ne permite la un moment dat să spunem că *langue intră în acțiune ca discurs*?

„Felurite concepte ne stau la dispoziție în *langue* (adică îmbrăcate într-o formă lingvistică), precum *bou, lac, cer, roșu, trist, cinci, a despica, a vedea*. În ce moment sau în virtutea cărei operații, prin ce joc care se stabilește între ele, prin ce condiții, vor forma aceste concepte discursul?

„Înșiruirea acestor cuvinte, oricît de bogată ar fi ea prin ideile pe care le evocă, nu-i indică niciodată unui individ uman decît faptul că un alt individ, pronunțîndu-le, vrea să-i semnifice ceva. De ce anume este nevoie ca noi să avem ideea că se încearcă să se semnifice ceva, cînd se folosesc niște termeni care stau la dispoziție în *langue*? Aceasta înseamnă să ne întrebăm ce este *discursul*, și la prima vedere răspunsul e simplu: discursul constă, fie și în chip rudimentar și pe căi pe care nu le cunoaștem, în a afirma o legătură dintre conceptele ce se prezintă învești mîntate în formă lingvistică, în timp ce *langue* nu face decît să realizeze mai ales concepte izolate, care așteaptă să fie puse în relație între ele pentru a avea semnificație de gîndire".

Aici deja, într-adevăr, *langue*, este pusă în opoziție mai degrabă cu *discours* și nu cu *parole*, iar *discours* e înfățișat ca înlănțuire cu scopuri semnificative a unor cuvinte din *langue*.

Dar să ne întoarcem la Buyssens, care dă curs unei serii nu mai puțin importante de relații asupra discursului. Discursul e un act de comunicare complet și de aceea el poate să conțină și un număr mare de fraze. Iată deci că valorile „act de comunicare lingvistică" și „expunerea unei anumite probleme" pot ajunge să se identifice. (Și pe linia aceasta se va continua să se lucreze în privința discursului, pînă

astăzi). Pornind de la discurs, adică de la unitatea mai mare, pentru a ajunge prin segmentări succesive la unități ale discursului și la fraze, apoi la cuvinte, moneme și foneme, Buyssens elimină dintr-o dată și problema raportului dintre sintagme și *langue* (sau *parole*) pusă de Saussure. Din modul său de a proceda ies la iveală, în schimb, două probleme asupra cărora se va opri lingvistica ultimelor decenii: prima e aceea a legăturilor dintre unitățile succesive de discurs, care aparținînd unui singur act de comunicare nu pot să nu răspundă la niște reguli formale de conexiune; a doua este aceea a arbitrarității segmentării făcute de vorbitorul individual, dat fiind că același conținut semnificativ poate fi articulat în fraze de tip diferit și de lungime diferită.

Benveniste, dimpotrivă, accentuează distincția saussuriană între raporturi asociative și raporturi sintagmatice, aducînd hotărît fraza și unitățile mai ample în grupul al doilea; astfel menține dichotomia saussuriană, fără să recurgă la antinomia *langue/discours* în loc de aceea *langue/parole:* „Fraza se deosebește substanțial de celelalte entități lingvistice, prin aceea că nu constituie o clasă de unități distinctive, care să fie cum sînt fonemele sau morfemele, elemente virtuale ale unor unități superioare. La baza acestei diferențe stă faptul că fraza conține semne, dar nu este ea însăși un semn. Odată recunoscut acest lucru, apare clară antiteza între ansamblurile de semne întîlnite la nivele inferioare și entitățile acestui nivel.

„Fonemele, morfemele, cuvintele (lexeme) pot fi numărate; sînt în număr finit. Frazele, nu.

„Fonemele, morfemele, cuvintele (lexeme) au o distribuție la nivelul lor corespunzător și o utilizare la nivelul superior. Frazele nu au nici distribuție, nici acest gen de utilizare.

„Inventarul utilizărilor unui cuvînt ar putea să nu aibă sfîrșit; un inventar al utilizărilor unei fraze n-ar putea să aibă nici început.

„Fraza, creație indefinită, varietate fără limite, este însuși drumul limbajului în act. Se deduce de aici că prin frază se abandonează domeniul limbii ca sistem de semne

și se intră într-un alt univers, cel al limbii ca instrument de comunicare, care se exprimă în discurs.

„Întrucît îmbrățișează aceeași realitate, este vorba de două universuri eterogene, care dau naștere la două lingvistici diferite, chiar dacă drumurile lor se încrucișează continuu. Pe de o parte e limba, ansamblu de elemente formale, puse în evidență de proceduri riguroase, dispuse în clase pe diverse planuri, combinate în structuri și în sisteme, pe de alta manifestarea limbii în comunicarea vie..."

„Fraza e o unitate întrucît e segment de discurs, și nu pentru că ar putea fi distinctivă față de alte unități ale aceluiași nivel, ceea ce, cum am văzut, nu se întîmplă. Cu toate acestea e o unitate completă, dotată cu sens și cu referință: sens, deoarece e informată de semnificat, și referință, deoarece se referă la o situație dată. Cei care comunică au în comun tocmai o anume referință situațională, în lipsa căreia comunicarea ca atare nu subzistă, deoarece «sensul» e inteligibil, însă «referința» rămîne necunoscută." [E. Benveniste, *Les niveaux de l'analyse linguistique*, în Proceedings of the 9 th International Congress of Linguists, Mouton, The Hague, 1964 (1962), trad. it. pp. 153-54].

Aceste afirmații, împinse la extrem, ar putea să implice excluderea sintaxei din sfera lui *langue* (decizie inacceptabilă, mai ales după ultimele dezvoltări ale lingvisticii); dar care sînt deosebit de nimerite cînd vorbesc despre raportul necesar între frază și situație și cînd insistă asupra finalității comunicative. În acest sens s-a și dezvoltat o parte a cercetării ulterioare; și tot în acest sens a fost apoi depășită acea despicare (implicită în aserțiunile lui Benveniste) între semantica cuvîntului și semantica frazei (a se vedea, spre exemplu, articolul *Sémiologie de la langue* [1969], în care Benveniste propune, fapt discutabil, să se vorbească de semiotica cuvîntului și de semantica discursului).

O examinare mai lungă ar cere negarea, clară la Benveniste, a valorii semnice a frazei. Dacă pretindem că semnele au o valoare de utilizare codificată și constituie repertorii închise, fără îndoială că frazele nu sînt semne, ci complexe de semne. E totuși evident că frazele au un semnificant (ansamblul

de cuvinte care le constituie) și un semnificat, delimitabil prin folosirea de parafraze echivalente, cel puțin în esență, cu frazele date. Mai mult. Cuvintele care compun o frază au de obicei mai mulți semnificați: numai combinarea lor în frază selecționează dintre semnificați pe acela efectiv valabil în discurs.

Deci cuvintele sînt semne în interiorul frazei. În fine, oricum am voi să rezolvăm problema terminologică, este greu de distins atît de net între sfera (semiotică) a cuvintelor și aceea (comunicativă) a frazelor și a discursului.

3. Sînt imposibil de clasificat diversele tipuri de discurs în mod empiric. În schimb sînt destul de interesante tentativele de a preciza funcțiile lingvistice (adică finalitățile atribuite de locutor enunțurilor) care operează chiar la temelia discursului. Aceste tentative pun drept cadru de referință schema comunicării și raportează funcțiile la preeminența unuia sau a altuia dintre elementele aflate în joc. Pornind de exemplu de la un triunghi ce are în vîrfuri locutorul, alocutarul și obiectul discursului, Bühler distingea între funcția expresivă *(Ausdruckfunktion)*, care permite vorbitorului să se autocaracterizeze, funcția reprezentativă *(Darstellungsfunktion)*, care ține să descrie realitatea extralingvistică și funcția conativă *(Appellfunktion)*, care încearcă să acționeze asupra ascultătorului. Chiar dacă pornește de la Bühler, Jakobson dă o reprezentare mult mai complexă, după cum mai complexă este și schema comunicării verbale adoptată de el (unde între *emitent* și *destinatar* stă *mesajul*, și unde se ia în considerare *contextul* în care are loc comunicarea, *codul* pe baza căruia e formulat mesajul, *contactul*, deci canalul fizic și conexiunea psihologică ce fac posibil actul comunicării). În raport cu această schemă, avem o funcție *referențială*, orientată către context; o *funcție expresivă* sau *emotivă* care, concentrată asupra emitentului, exprimă atitudinea lui față de conținutul mesajului; o funcție *conativă*, orientată către destinatar și vizînd să-l influențeze; o funcție *metalingvistică*, ce servește la verificarea posedării în comun a codului de către cei doi interlo-

cutori; o funcție *poetică*, concentrată asupra mesajului; o funcție *fatică* ce stabilește, menține sau întrerupe *contactul*.

Funcțiile sînt prezente simultan în discursuri, care se dovedesc caracterizate doar de predominarea uneia sau a alteia dintre ele: „Cu toate că distingem șase aspecte fundamentale ale limbajului, cu greu vom putea găsi mesaje verbale care să îndeplinească o singură funcție. Diversitatea mesajelor nu se bazează pe monopolul unei funcții sau a alteia, ci pe ordinea ierarhică diferită dintre ele". Și în interiorul genurilor literare există un întreg joc de funcții: „particularitățile diferitelor genuri poetice implică, alături de funcția poetică dominantă, participarea celorlalte funcții verbale într-o ordine ierarhică variabilă. Poezia epică, centrată pe persoana a treia, implică în cel mai înalt grad funcția referențială a limbajului; lirica, orientată către persoana întîi, este intim legată de funcția emotivă; poezia persoanei a doua e contrasemnată de funcția conativă și se caracterizează ca suplicatorie sau exhortativă, după cum persoana întîi este subordonată celei de a doua, sau aceasta din urmă primei persoane". [R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, în T. A. Sebeok (îngrijește), *Style in Language*, Mit Press, Cambridge Mass, 1960 (1958) trad. it. pp. 186 și 191].

Tot ternar ca și cel al lui Bühler este sistemul de funcții prezentat recent de Halliday [M.A.K. Halliday, *Language Structure and Language Function*, 1970; trad. it. Einaudi, Torino, 1975, pp. 171—72]: funcția *ideativă* servește la exprimarea „conținutului", în raport cu experiența pe care vorbitorul o are despre lumea reală; funcția *interpersonală* îl pune pe vorbitor în situația de a interacționa cu ceilalți, pe baza unei preliminare delimitări a poziției sale în raport cu existența grupurilor sociale; în fine, funcția *textuală* privește legăturile limbii cu ea însăși și cu situația în care este folosită, și-l pune pe vorbitor în situația de a construi, sau de a înțelege, niște discursuri. Aceste funcții reprezintă trei faze succesive ale formulării frazelor și de aceea nu au vreo utilitate în ceea ce privește caracterizarea discursului.

Cît despre încercările de realizare empirică, poate merita o menţiune Kinneavy J. L. [*A Theory of Discourse; the Aims of Discourse,* Prentice-Hall, Englewood Cliffs N.J., 1971] care enumeră diferitele tipuri de discurs luîndu-şi drept model o schemă ternară, ca aceea a lui Bühler. El stabileşte discursuri expresive, orientate către locutor, discursuri persuasive, orientate către alocutar şi discursuri orientate asupra semnului, împărţite în discursuri referenţiale şi discursuri literare. O confruntare cu menţiunile lui Jakobson e instructivă: lirica, în care Jakobson vede prevalînd funcţiile poetică şi emotivă, s-ar situa în schimb după Kinneavy între discursurile literare, cu funcţie prevalent poetică. Kinneavy este în fond constrîns să abandoneze definiţiile „dialectice" ale lui Jakobson; în plus, dedicînd un compartiment special discursului literar, el a anulat posibilitatea de a diferenţia genurile literare pe baza prezenţei unor funcţii diferite. Însă poziţia sa mai rigidă ne ajută să relevăm nivelul dublu la care acţionează funcţiile lingvistice: există un nivel de manifestare imediată (acela în legătură cu care se spune că interjecţiile aparţin funcţiei emotive, iar imperativele funcţiei conative) şi un nivel artificial sau simbolic (şi numai în cadrul lui e permis să se vorbească de funcţie emotivă pentru un act asupra căruia s-a reflectat cu precădere cum este cel al invenţiei poetice). Al doilea nivel poate fi caracterizat şi pe baza unei considerări statistice şi poate să admită definirea unui discurs, fie ca emotiv (pentru că în el predomină elementele emotive), fie poetic (pentru că în el predomină elementele poetice) etc.

Mi se pare clar că reliefările funcţiilor sînt mult mai consistente la primul nivel decît la al doilea şi că considerarea lor statistică este inevitabil aproximativă. A recunoaşte, de exemplu, prevalenţa funcţiei poetice într-un text literar e ceva aproape tautologic; pe de altă parte alte funcţii (să zicem cea emotivă sau cea conativă) ori sînt prezente în formă simbolică (nu e emoţie, ci reprezentarea unei emoţii, nu e încercare de a influenţa pe ascultător, ci reprezentare a acestei încercări: de pildă într-un text dramatic) ori acţionează într-o formă diferită de aceea prevăzută de teoria

comunicării (un text poetic poate acționa și asupra comportamentului cititorului/ascultătorului, însă prin reacții emotive pe care le produce în el cu elementele mesajului său, și nu cu ajutorul funcției conative).

Domeniul în care recurgerea la funcții se poate dovedi convingătoare este mai degrabă cel al unor anume discursuri de frontieră. De exemplu, oratoria, în care elementul conativ este coroborat cu funcția poetică, sau cărțile de călătorii și de reportaj, în care funcția referențială este aceea ce se sprijină eventual pe cea poetică. În general, mi se pare că funcția poetică este aceea care se combină mai frecvent cu celelalte: e firesc, dat fiind că cu greu se poate emite un mesaj fără un minimum de concentrare asupra lui însuși și că, invers, concentrarea asupra mesajului nu poate anula cu totul mesajul ca atare; privat de finalitatea sa comunicativă, mesajul ar înceta să mai fie mesaj. Aceasta este o reflecție ce ne poate ajuta să avansăm în profunzimea analizei comunicării literare, dar care reduce posibilitățile unei taxonomii a funcțiilor lingvistice.

4. Discursul este unitatea lingvistică maximă: el are un sens deplin și corespunde unei situații comunicative complet dezvoltate: de aici termenii de: „situationem" (Koch) și de „behaviorem" (Pike), pentru a indica tocmai „unitatea de situație" căreia îi corespunde „unitatea de discurs" (în legătură cu importanța situației vom reveni la § 7). Discursul se compune din *enunțuri* (engl. *utterance*; germ. *Ausserung*), care sînt grupuri de fraze pronunțate de o singură persoană și delimitate de tăceri, pauze precise sau de enunțuri emise de alte persoane; vin în fine frazele, care sînt unități sintactic încheiate. Cît despre elementele mai mici (cuvinte, foneme etc.), ele nu au autonomie în ceea ce privește discursul. Firește, discursul poate fi constituit uneori dintr-un singur enunț: iar acesta, dintr-o singură frază.

Sintaxa și lingvistica tradițională s-au ocupat dintotdeauna de frază. Studiul lingvistic al discursului aspiră să identifice eventualele legi sau regularități care instituie

coeziunea frazelor şi a enunţurilor în discurs, acesta avînd astfel o adresă *transfrastică*. Observaţii cu caracter transfrastic se întîlnesc încă în retorica clasică, ce se oprise asupra aşa-zisei *dispositio*, adică asupra modului de a lega momentele demonstrative ale cuvîntării, şi asupra aşa-numitei *elocutio*, adică a modului de a asocia elementele lingvistice ale ei. Astfel sînt numeroase acele figuri retorice înregistrate de autorii de tratate clasice, care regrupează într-o singură schemă mai multe fraze: anafora, care repetă aceleaşi cuvinte sau grupuri de cuvinte la începutul mai multor elemente succesive (versuri sau fraze); epifora, unde repetiţia, în loc să fie la început, e la sfîrşit; *simploca*, aceea care uneşte particularităţile celor două figuri precedente; *poliptota*, care reprezintă acelaşi cuvînt în elemente diferite, schimbîndu-i flexiunea; *reflexio* sau *antanaclaza*, care în diferite replici ale unui dialog, prezintă acelaşi cuvînt cu semnificat diferit; feluritele tipuri de paralelism între fraze, fie ele asemănătoare semantic *(interpretatio)*, fie cu semnificat complet sau parţial diferit *(subjunctio* şi *disjunctio)*; antitezele şi comparaţiile.

În sfera lingvisticii moderne, dintr-un studiu al legăturilor interne ale enunţului, rezultau deja „analizele funcţionale" ale cehului Mathesius [V. Mathesius, *On Linguistic Characterology with Illustration from Modern English*, în *Actes du premier Congres international des linguistes à la Haye*, s.e. Leiden, 1928, pp 53—63]. Orice enunţ ar conţine o *temă*, adică o parte care se referă la fapte deja expuse în precedenţă în discurs, sau cunoscute în alt mod, sau date ca atare, şi o *remă*, adică o parte care conţine informaţiile noi pe care enunţul este menit să le furnizeze (americanii folosesc drept corespondente pentru *temă* şi *remă topic* şi *comment*). Importanţa acestei analize constă în faptul că *tema* trimite la puncte precedente ale discursului, şi astfel depăşeşte limitele frazei; în plus, Mathesius şi reprezentanţii mai recenţi ai Şcolii de la Praga insistă cu eficacitate asupra faptului că unitatea discursului este instituită de natura sa de act comunicativ (ei vorbesc de „dinamism comunicativ").

Reprezentanții de astăzi ai Școlii de la Praga analizează discursuri ample pe baza diferitelor tipuri de progresie între *temă* și *remă*. Progresie lineară, în care rema unei fraze devine tema celei succesive *(Am întîlnit un coleg. El m-a salutat)*; menținere a temei *(Colegul meu se numește John. El e un foarte bun cercetător. Lucrările sale sînt foarte cunoscute)*; progresie prin compartimentare, cu rema scindată în mai multe teme *(Ne-am întîlnit cu doi soldați. Primul...; al doilea...)* etc. [cf. F. Daneš, *Zur linguistischen Analyse der Textstruktur*, în „Folia Linguistica", IV, 1970, pp. 72—79.]

Strîns legate sau asemănătoare cu cercetările praghezilor sînt acelea foarte recente, de așa-zisă *tagmemică* ale lui Pike [K.L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Mouton, The Hague 1967] și de așa-zisă *Textlinguistik* germană și olandeză. Notăm în treacăt că în timp ce americanii continuă să vorbească de „discurs", germanii, ca și Hjelmslev, preferă (în mod nu prea fericit) „text"; termen care pentru ei cuprinde nu numai texte scrise, ci și narațiuni orale, dialoguri etc.

Aci trebuie subliniate cîteva dintre elementele ce instituie unitatea unui discurs puse în relief de *Textlinguistik*, fără să ne oprim asupra discuțiilor pe care fiecare dintre ele le-ar putea suscita. Expunerea este, deocamdată, numai descriptivă (exemplele sînt luate din Dressler [W. Dressler, *Einführung in die Texlinguistik*, Niemeyer, Tübingen 1972].

Recurență: de exemplu: *Am văzut un* automobil. Automobilul *era albastru.*

Parafrază: *Locuiește* cu mine în casă. *Sub* acoperișul meu.

Coreferență, adică comunitate de referent pentru două sau mai multe cuvinte. Cazul cel mai frecvent și mai gramaticalizat e acela al pronumelor sau al formelor substitutive verbale, ca *a face, to do* etc. Prin extinderea termenilor retorici, se numește anaforică utilizarea formelor substitutive după cuvintele coreferente și cataforică aceea care le precedă. Coreferența este adesea realizată prin cuvinte care conceptual includ sau implică conceptul exprimat de cuvintele folosite mai înainte: *Pietro a văzut o* motocicletă. Vehiculul *strălucea în soare.*

Mult mai extins (și mult mai puțin docil la clasificări) este fenomenul contiguității semantice constituit de posedarea în comun a unor trăsături semantice de către termenii folosiți într-un enunț: *Tocmai* șofam *pe* autostradă *cînd deodată* motorul *începu să facă un zgomot ciudat. Am oprit* mașina *și cînd am ridicat capacul, am văzut că* radiatorul *fierbea*: înainte să fie pomenit cuvîntul *mașină*, cuvîntul *autostradă* ne introduce în sfera semantică a automobilului.

Dacă apoi se examinează un discurs (sau text) în ansamblul său, se relevă mărcile prin care sînt indicate începutul și încheierea sa, în timp ce toată desfășurarea enunțurilor poate fi văzută în cadrul orizontului de așteptare al ascultătorului/cititorului (în funcție de care se măsoară gradul de adecvare și de corectitudine al fiecărui enunț) și reliefată prin succesiunea de moduri, timpuri și aspecte verbale. Dacă textul este rostit, intonația îndeplinește un rol fundamental de clarificare.

Tot foarte important prin implicațiile sale este și articolul *Discourse Analysis* al lui Harris [1952, p. 1]: el într-adevăr enunță, încercînd o soluție, două probleme: „Prima e aceea de a prelungi lingvistica descriptivă dincolo de limitele unei singure fraze o dată. Cealaltă este problema de a corela „cultura" și limba (adică, comportamentul non-lingvistic și comportamentul lingvistic)". Cele două probleme sînt complementare: dacă limba nu se realizează niciodată în formă de cuvinte sau fraze izolate, ci întotdeauna în discursuri, vorbite sau scrise, conexiunea dintre frazele acestor discursuri e produsă de situația în care ele au fost articulate. Este apoi probabil, chiar dacă nu inevitabil, ca situații asemănătoare să provoace asemănări de discurs — încît ni s-ar putea permite să pronosticăm o posibilitate de tipologizare.

În timp ce asupra raporturilor la situație Harris nu se oprește prea mult, foarte amplă este instrumentația analitică pe care el o pune în funcție. Putem aminti chiar descrierea lui: „Analiza discursului comportă pe orice text coerent următoarele operații. Ea pune în relație acele elemente (sau secvențe de elemente) care au contexte identice sau echivalente cu acelea ale altor elemente în interiorul unei

fraze şi le consideră echivalente unele cu altele (adică membri ai aceleiaşi clase de echivalenţe). Materialul lingvistic care nu aparţine nici unei clase de echivalenţe, este asociat cu acel membru al unei clase cu care este mai strîns legat gramatical. Frazele textului sînt împărţite în intervale — fiecare reprezentînd o succesiune de clase de echivalenţe — în aşa fel încît fiecare interval ce rezultă este în linii mari asemănător în compoziţia sa de clasă cu celelalte intervale ale textului. Succesiunea intervalelor este deci analizată prin distribuirea claselor pe care o arată, în special prin modelizarea ocurentă a claselor " [*ibid.*, pp. 29—30].

Se recunosc accentele de orientare distribuţionalistă specifică lui Harris, în spiritul şcolii americane (Bloomfield etc.). Această orientare ar trebui să aibă, dacă nu alt avantaj, măcar pe acela de a facilita mecanizarea procedeelor, prin faptul că face abstracţie de semnificatul cuvintelor şi de intenţiile autorului. Dezvoltările ulterioare ale metodei (de exemplu în opera lui Hiz) şi încercările de aplicare a ei au constrîns totuşi la recunoaşterea necesităţii de a ţine cont de aspectele semantice ale discursului. Voi aminti cel puţin, printre mijloacele introduse chiar şi în analiza automatică a discursului, recurgerea la medierea unui metalimbaj, care să evite sinonimiile, polisemiile, omonimiile limbii naturale, ca şi întorsăturile sintactice echivalente ca semnificat dar nu ca formă (alotaxii) sau identice ca formă dar nu ca semnificat (omotaxii). Aceasta implică înainte de toate constituirea unor lexicuri conceptuale referitoare la sferele ştiinţifice de apartenenţă a textelor; apoi formularea principiilor de rescriere sintactică ce ar permite stabilirea relaţiilor analitice dintre conceptele-cheie puse în lumină [cf. Gardin, J. -C., *Les analyses de discours*, Delachaux et Niestlé, Neuchatel, 1974]. Ca şi în alte ocazii, recurgerea la elaboratorul electronic constrînge la o schematizare prin operaţii de cea mai mare simplitate posibilă a proceselor de transformare semantică şi sintactică făcute de regulă de către cititorul-interpret.

5. Din această informare asupra analizelor discursului, s-a constatat deja caracterul inseparabil (ce nu diferă nici în cazul cuvintelor) dintre semnificantul și semnificatul frastic sau transfrastic. Perceperea semnificatului are loc, la destinatarul mesajului, ca și la lingvist, prin ascultarea sau prin lectura semnificantului. Lingvistica modernă și contemporană a realizat mijloacele cele mai sofisticate pentru a descrie această percepere, în ceea ce privește semnificatul frazelor. Vom încerca să indicăm modalitățile perceperii în cazul unităților mai mari, adică al enunțurilor sau al discursului întreg.

Mai întîi trebuie amintit un principiu formulat chiar de Saussure, cel al linearității. Elementele constitutive ale discursului (foneme, morfeme, cuvinte, fraze, enunțuri) se succed unul după altul, nu sînt niciodată pronunțate mai multe odată. Unii consideră drept încălcări ale principiului linearității elementele prozodice nereglementate, în special intonația (de aici adjectivul *suprasegmental*, utilizat pentru desemnarea acestor fapte). În fapt intonația apasă pe anumite silabe iar pe altele nu sau impune un anumit ritm succesiunii silabelor; nu există însă pentru nici o frază o lectură fără intonație, căreia intonația să-i confere o semnificație diferită: o frază este întotdeauna intonată într-un fel sau altul, iar cele două (sau mai multe) intonații posibile ale aceleiași fraze sînt, în realitate, două fraze diferite. Actul lingvistic nu poate deci să facă abstracție de dimensiunea temporală.

Înțelegerea unităților discursive are loc însă în momente distincte și cu o temporalitate diferită. Fie că e vorba de ascultare sau de lectură, fiece frază este asimilată în elementele care îi urmează (destinatarul conformîndu-se deci liniarității discursului; înțelegerea constituie un al doilea moment, în care se realizează, conceptual, semnificatul global al frazei, de data aceasta desprins de linearitate (într-adevăr limbi diferite reprezintă același semnificat printr-o ordine diferită a cuvintelor). Acest proces se reia de la capăt cu fraza următoare; numai că la sfîrșit nu se realizează numai semnificatul global al frazei, ci și (al treilea moment) semnificatul global al primei și al celei de a doua fraze, dacă ele aparțin aceluiași

enunț. Și așa mai departe pentru frazele următoare ale enunțului.

Din această descriere elementară se pot deduce două consecințe de mare însemnătate: prima este că împărțirea discursului în fraze e arbitrară: aproape întotdeauna s-ar putea spune într-o frază ceea ce s-a spus în două și invers; a doua e că totalizarea semnificațiilor frastici, pe măsură ce se înaintează în lectură (sau ascultare), va fi tot mai sumară, date fiind limitele memoriei noastre.

Condițiile specifice ale lecturii unui text reduc într-adevăr la o „sinteză memorială" succesiunea frazelor discursului, dată fiind imposibilitatea de a stăpîni simultan, menținînd toate elementele lingvistice constitutive, o întindere mai mare decît aceea a frazei [Segre 1974, *cit.* pp. 15—19 *].

Ceea ce este asimilat la lectură și rămîne apoi păstrat din text, e o parafrază, din ce în ce mai rezumativă. Și oricît de mult ar putea să ne tulbure acest lucru, trebuie să recunoaștem că nu se poate ieși din dilema de 1) a ne opri la fraze izolate din discurs, perceptibile în formularea lor lingvistic originală; și 2) a stăpîni ansamblul discursului în aspectul său de sinteză memorială.

Să nu se deducă însă din cele spuse că elementele lingvistice au însemnătate numai în momentul lecturii frazei. Cititorul și criticul (diferențiați numai în ceea ce privește gradul de conștiință) pun astfel la punct o sinteză memorială parafrastică, a conținutului denotativ al discursului; dar în același timp înregistrează observații cu caracter formal, al căror obiect sînt elementele (de natură conotativă) ale semnificantului transfrastic. Astfel lectura îmbogățește sinteza memorială cu rezultatele comparației între elementele formale deja înregistrate și cele treptat reliefate în continuitatea lecturii. Aceasta este reprezentarea dinamică a asimilării discursului, fiind imposibilă din motivele arătate, o pură însumare a semnificațiilor fiecărei fraze în parte.

---

* Vol. *Le strutture e il tempo [Structurile și timpul,]* reprodus parțial în culegerea de față.

În această reprezentare dinamică își pot găsi cu ușurință locul reliefările asupra raporturilor dintre semnificantul și semnificatul transfrastic. Mă voi mulțumi să menționez doar cuvintele-cheie și cuvintele-temă, care manifestă pe planul verbal (și într-un mod ce poate fi reliefat și cu mijloace mecanice) predominarea, într-un anumit discurs, a unor concepte sau sistem de concepte, și vectorii, stilistici, care reproduc în lexicul unui discurs paralelogramele de forțe dintre ideile dominante ale mesajului. În general, se poate spune că cele două tipuri principale de abordare, unul conținutistic și celălalt formal, trebuie să se integreze într-o analiză exhaustivă, așa cum se integrează în lectură.

Dar se integrează oare întotdeauna? Sînt cazuri în care semnificantul discursului pare să aibă o autonomie proprie. Menționez în treacăt efectele vizuale produse, în textele scrise, de distribuirea cuvintelor sau a frazelor în pagină: exemplul cel mai evident este acela al poeziei, cel puțin în perioadele în care se obișnuia să se ia de la capăt rîndul după finele fiecărui vers; în poezia modernă, se va aminti importanța „spațiului alb" care se opune părții tipărite a unei poezii lirice. Și mai mult mizează pe compoziția grafică a paginii acele *carmina figurata* alexandrine și medievale, cunoscutele *calligrammes* ale lui Apollinaire, „poezia concretă" etc.

În aceste compuneri cuvintele sînt folosite ca niște elemente ale unui desen, al cărui semnificat iconic de ansamblu îl coroborează sau îl accentuează pe acela al textului.

Dacă rămînem în cadrul execuției lingvistice, primele exemple de activitate autonomă a semnificantului sînt date de către onomatopee, în măsura în care ele se prezintă în afara formulelor deja lexicalizate. Într-adevăr se știe că, pentru aceiași semnificați, fiecare limbă prezintă onomatopee diferite *(chicchirichi* al nostru este în franceză *cocorico*, în germană *kikeriki*, în engleză *cock-a-doodle-doo*, în rusă *kukareku)*: un englez nu e capabil să-l interpreteze pe *chicchirichi* al nostru drept „cîntec de cocoș". Asemănătoare onomatopeelor sînt formele fono-simbolice, ca de exemplu *zigzag*. Trebuie spus oricum că și onomatopeele create impro-

vizat se conformează tendințelor fonetice ale limbii: onomatopeele din *comics*-urile americane sună adesea neobișnuit urechilor noastre.

Și sunetelor izolate li se atribuie valori, de mărime, de energie etc. (*i* ar sugera ideea de micime sau de ceva ascuțit, *t* și *k* ar fi dure în comparație cu *l* și *m* care sînt dulci etc.). Aceste valori sînt adesea descrise în formă sinestezică, de exemplu făcînd să corespundă vocalelor niște culori. E vorba totuși de impresii ce nu se pot generaliza nici măcar printre vorbitorii unei singure limbi. Cel mult se pot găsi niște afinități fonice pentru anumite serii consonantice: fricativele pot sugera sunete foșnitoare, *r*-ul vibrații etc. În general totuși aceste efecte dobîndesc o consistență reală dacă sînt valorizate prin concordanța lor cu semnificativul cuvintelor sau al frazelor: în acest caz ele se prezintă adesea ca „figuri de cuvînt" codificate drept aliterații:

graffia gli spirti ed iscoia ed isquatra (*Inf.*, VI, 18); *
e cigola per vento che va via (*Inf.*, XIII, 42); **
fin che si sfoghi l'affolar del caso (Purg., XXIV, 72). ***

În primul vers, de exemplu, efectul imitativ este dat nu numai de prezența abundentă a lui *s* (la care se adaugă *f* dublu) și a lui *r*, ci și de coincidența dintre aliterația inițială *(isc-, isq-)* prin anticiparea lui *s* preconsonantic în *sp-;* de împerecherea celor două verbe cu semnificat asemănător, amîndouă accentuate *(iscoia* și *isquatra)* și terminate în *a*, ș.a.m.d.

Ceea ce ar trebui reținut mai degrabă este posibilitatea de a potența, semantizîndu-le cu ajutorul discursului, unele proprietăți fonice ale unui cuvînt izolat, sau de a disemina elementele fonice ale unui cuvînt pe parcursul discursului multiplicînd anticipările și ecourile. Iată un exemplu pascolian:

---

* pe morți cu ghearele-i jupoaie și-i sfîșie.
** și sfîrîie prin vîntul ce vuiește.
*** suflarea să-și mai tragă de-a gloatelor năvală (trad. ns.).

Da un immoto fragor di carriaggi
ferrei, moventi verso l'infinito
tra schiocchi e fremiti selvaggi...

(Myricae, *Ultimo sogno*, vv. 1–3): *

versuri a căror muzicalitate „nu rezultă din elemente așa-zis „muzicale" pe care ele le conțin în sistemul limbii naturale, ci din acea legătură care se instaurează în text între structurile verbale; sonoritatea lor nu e de natură fizică, naturală, ci relativă, convențională, artificiu literar. În afara acestor versuri, *fragore, carriaggi, fremito, ferreo* nu posedă „muzicalitate"; iar senzația de muzicalitate pe care Pascoli a simțit-o în ele și pe care a înțeles să o redea, le-ar fi indiferentă într-un text amorf, ne-„eufonic" / G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino, 1975, p. 203).

Mai sînt apoi unele cazuri în care se pare că elementele fonematice sau grafematice ale discursului se cheamă unele pe altele în cadrul discursului propriu-zis, formînd un nou discurs. O mare răspîndire a avut în literatura greco-latină, în cea ebraică și în cea creștină utilizarea acrostihului, în care literele inițiale ale versurilor, citite vertical, constituie nume sau fraze uneori ample: unul din exemplele cele mai extinse îl dă *Amorosa visione* a lui Boccaccio, în care literele ce încep fiecare terțină ajung să formeze două sonete și un madrigal drept dedicație. (Uneori cuvintele și frazele sînt obținute din literele de la mijlocul versurilor — *mezostih* — sau de la sfîrșitul lor — *telestih*).

E un procedeu viguros programat care constituie o restricție ulterioară a libertății inventive.

Printre procedeele de acest fel pot fi amintite și anagramele. Dar cuvîntul „anagramă" a fost folosit în timpuri recente, în concurență cu „hipogramă" și „paragramă", pentru a indica un alt caz de convergență a două discursuri într-unul. E vorba de prezența, investigată de Saussure în

* „Se-aud ca niște harabale hurducate, / de fier, rostogolițe-n infinit / plesnete și vijiit cumplit" (trad. ns.).

unele însemnări ale sale recent date la iveală [Starobinski, 1971, *cit.*], a unor *teme* verbale contopite în versuri sau rînduri de proză din autori clasici și moderni. Aceste teme ar face aluzie la subtextul explicit sau implicit al narațiunii, uneori la autor. Iată de exemplu cum numele *Afroditei* transpare în literele ce compun fiecare din frazele de la începutul poemului lucreţian *De rerum natura*, sau numele *Philippus, Leonora* și *Politianus* țîșnesc la suprafață din epitaful lui Poliziano scris pentru fra Filippo Lippi (care a fost iubitul unei anume Leonora Butti), iar cuvîntul *hystérie* e prezent și incognito în *Vieux saltimbanque* de Baudelaire:

Je sentIs ma gorge Serrée par la main TeRrIblE de l'hystérie.

Vorbind despre *temă*, Saussure indică direcția interpretativă aleasă de el: autorul ar fi pornit de fiecare dată de la o temă verbală și și-ar fi construit versurile (sau fragmentele de proză) din cuvinte care s-o reprezinte, fragmentată după niște reguli ce se pot identifica înăuntrul succesiunii literelor (sau sunetelor) lor. Ceva similar, chiar dacă din alte motive, se petrece cu acele criptograme prin care autorii, mai ales în evul mediu, introduc, camuflate, în opera lor, nume și fapte din existența lor personală. Ideea că anagramele ar transpune în fapt constrîngerea unei obsesii inconștiente, sau că într-un fel ar depinde de ascendentul limbii asupra autorului, deci de o acțiune lingvistică ce transcende voința de făuritor a poetului, era străină de orientarea teoretică a lui Saussure: aceste ipoteze au devenit azi de actualitate (mai ales sub influența psihanalizei). Fonagy [I. Fonagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, în E. Benveniste și alții, *Problèmes de langage*, Gallimard, Paris 1965 (trad. it., Bompiani, Milano 1968)] propune, de exemplu, formula:

$$\frac{\text{Formă}}{\text{Conținut}} : \frac{\text{Inconștient}}{\text{Conștient}}$$

Oricare ar fi proporțiile, desigur variabile, dintre voința de meșteșug și sugestiile primite din inconștient, urechea noastră a devenit sensibilă acum la acest discurs dinăuntrul discursului.

El ajunge să constituie, „deasupra sau dedesubtul planului semantic un soi de « text » non-semnificativ, întors către realizarea, prin modalități sub-lingvistice de semnificare, forma sau formele unei comunicări trans-contextuale" [Agosti S., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972, p. 197]. Acest nou discurs non-comunicativ (sau trans-comunicativ) se articulează uneori în serii de cuvinte, alteori în grupuri de foneme (sau de litere). În primul caz este vorba de cuvinte omonime sau sinonime, adică asemănătoare ca aspect fonic sau ca aspect semantic; dincolo de (sau înainte de) armonia sa compactă sintactico-semantică, textul ni se revelă ca un joc de asemănări și contraste, care sînt, adesea, placate în cele din urmă, între cuvinte care, într-un anumit sens, ies în afara lui. În al doilea caz unele litere și silabe ajung să pronunțe un discurs primar, un strigăt al inconștientului, așa cum se întîmplă în anumite versuri ale lui Montale, precum acea invocație către o interlocutoare moartă:

Mi abiTUero a senTIrTI o a decifrarTI
nel TIchetTIo della TElescrivenTE

[Mă voi obișnui să te aud sau să te descifrez
în tăcănitul telexului]

[citat., la *ibid.*, p. 207]. Ipoteză incontestabilă, la modul general, chiar dacă este însă greu de demonstrat și de controlat în cazurile concrete.

6. În ceea ce privește însă semnificatul discursului, un aport însemnat la înțelegerea lui l-au dat studiile de naratologie, începînd cu formaliștii ruși. Voi aminti în treacăt contribuția lor, indirectă, la problema segmentării discursului (să nu se uite că formaliștii s-au ocupat în mod preponderent de textele literare cu conținut narativ): tehnicile de construcție definite de ei — compoziție circulară, în ramă, în formă de săgeată — și extinderea pe scară mai largă a figurilor retorice tradiționale — paralelism, oximoron etc.— permit într-adevăr o surprindere a acelor raporturi reciproce dintre unitățile mai mari ale unei narațiuni.

Indicațiile principale sînt totuși acelea referitoare la structurile *subiacente* nivelului discursului. O narațiune, arată Tomașevski [*Problema stihotvornogo iazîka*, în „Literaturnaia mîsl'", II, 1923; apoi sub îngrijirea lui Tz. Todorov, *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, constituie „un sistem mai mult sau mai puțin unitar de evenimente, decurgînd unul din altul, și legate unul de altul. Totalitatea acestor evenimente în raporturile lor reciproce și intime este chiar ceea ce numim *fabula*". Aceste evenimente sînt însă expuse de obicei de către scriitori, într-o ordine care nu corespunde succesiunii lor (presupuse), ci tinde către niște efecte estetice în sens larg: „Distribuirea evenimentelor unei opere în forma unei construcții estetice se numește subiectul operei" [*ibid.*, p. 314].

Această orientare a cercetării scoate în evidență, înainte de toate, încălcările premeditate față de cronologia și logica evenimentelor narate (decalaje temporale, întreruperi și reluări, inserții etc.) — ceea ce s-ar numi azi montaj — și deci lipsa de coincidență între timpul în care se desfășoară linearitatea discursivă și timpul faptelor narate — adevărate sau fictive. Mai mult, montajul se reflectă și asupra discursului propriu-zis, determinînd perspectiva timpurilor verbale ale acestuia, dezvoltîndu-i unele zone de racord sau de trimitere în urmă: astfel încît, dacă temporalitatea discursului servește în ansamblu la respectarea temporalității faptelor, dezechilibrările produse prin acest mod de reprezentare cer niște mărci și niște corective la suprafața discursului.

Urmările cele mai decisive ale orientării formaliste consistă însă în delimitarea unor unități minime ale discursului narativ: „Procedînd la o astfel de descompunere a operei în fracțiuni tematice, ajungem în cele din urmă la niște părticele care sînt ulterior indivizibile și care constituie diviziunile minime ale materialului tematic, de pildă: „S-a făcut seară", „Raskolnikov a omorît-o pe bătrînă", „Eroul a murit", „S-a primit o scrisoare" etc. Tema unei părți indivizibile este numită *motiv*, iar practic orice propoziție posedă un motiv propriu... Motivele, combinîndu-se între ele, formează structura tematică a operei; din acest punct de vedere, *fabula* e

formată din totalitatea motivelor în raporturile lor logice cauzal-temporale, în timp ce subiectul este totalitatea aceloraşi motive puse în acea succesiune şi în acele raporturi în care apar ele în operă" [*ibid.*, p. 315].

Fabula şi subiectul se compun deci din nişte elemente minime, indivizibile în cadrul naraţiunii, cărora Tomaşevski le dă denumirea mai mult sau mai puţin fericită, de *motive*. Evident că nici *eroul* luat singur şi nici *a murit* luat singur nu au o valoare narativă; elementul narativ se naşte din propoziţia *Eroul a murit*. Pentru a avea un nucleu narativ e nevoie de cel puţin un subiect şi un predicat, chiar dacă nu toate sintagmele de tipul subiect + predicat constituie nuclee narative. Ne-am întors aşadar la propoziţie, pe care studiile asupra discursului încearcă să o integreze în unităţi mai ample. Cu deosebirea că acum propoziţiile nu mai aparţin limbii discursului, ci sînt metalingvistice: ele constituie nişte parafraze rezumative ale textului. Fiecare dintre frazele-motiv sintetizează un segment uneori chiar foarte amplu de discurs, cu toate frazele pe care acesta le conţine.

Acelaşi lucru e valabil, *a fortiori*, pentru progresele ulterioare ce s-au făcut în această schematizare a povestirii, progrese datorate în primul rînd lui Propp: ne referim la individualizarea funcţiilor: *„Prin funcţie înţelegem acţiunea unui personaj determinată din punct de vedere al semnificaţiei ei în desfăşurarea faptelor"* [Propp 1928 cit., trad. it. cit., p. 27]. Orice naraţiune este deci dezvoltarea unui model compus dintr-un şir de funcţii. Acest model este mult mai simplu decît *fabula*, deoarece numeroase acţiuni prezente în *fabula* nu sînt determinante pentru desfăşurarea acţiunii şi deci nu constituie funcţii. Însă modelul este şi de natură diferită. Cînd se delimitează acţiunile *fabulei*, ele sînt (transpuse în schemă) aceleaşi pe care le narează sau le descrie discursul. „Raskolnikov a ucis-o pe bătrînă" este chiar sinteza a ceea ce romanul povesteşte la un moment dat. Dimpotrivă, cînd se delimitează funcţiile, se ţine cont, după cum s-a văzut, *„de semnificaţia lor în desfăşurarea faptelor"*: „Dacă încercarea grea trecută de erou este urmată de obţinerea uneltei năzdrăvane, avem de a face cu o punere la probă impusă de

donator...; dacă însă urmează dobîndirea unei mirese și căsătoria, avem de a face cu încercarea grea" [*ibid.*, p. 72]. Cu alte cuvinte, ceea ce e funcție în raport cu desfășurarea povestirii din punct de vedere narativ este o clasificare de categorii semantice. A denumi funcțiile înseamnă a distribui un număr nelimitat de acțiuni posibile în cadrul unui număr limitat de categorii. De exemplu, în *Morfologia basmului* [1928] funcția *prejudiciere* cuprinde nouăsprezece tipuri de acțiuni: răpirea cuiva, sustragerea uneltei sau a ajutorului năzdrăvan, eliminarea violentă a ajutorului, distrugerea recoltei, acțiunea de a fura lumina zilei, furt în diverse forme etc. Fiecare dintre aceste acțiuni poate fi descrisă printr-o varietate de termeni care constituie un grup de variante semantice; invers, grupurile de variante semantice nu sînt omogene, din punct de vedere semantic, între ele (nu există afinitate între distrugerea recoltei și faptul că e furată lumina zilei); ele sînt omogene în sensul că acțiunile enumerate în cadrul *corpus*-ului ales de Propp și în aceeași poziție din povestire, îndeplinesc o funcție analoagă.

În analizele de dată mai recentă ale povestirii, au fost adoptate clasificări, atît pentru acțiuni (sau motive) cît și pentru funcții. Importantă este, oricum, diferența dintre cele două operații ce trebuie îndeplinite: nu e numai o diferență între gradul mai mare sau mai mic de generalitate, ci și diferența între o definire de amănunt nesistematică, referitoare la un singur text, și o definire sistematică în raport cu totalitatea respectivului *corpus* (adică a tuturor textelor luate în considerare). Categoriile după care se intitulează funcțiile pot fi determinate numai pe baza posibilităților lor de succesiune și de compoziție, în ansamblu: adică considerînd textele ca pe niște mari sintagme de funcții și identificînd în *corpus* regulile de compoziție sintagmatică. De aceea, între subiect și *fabula* pe de o parte, și model narativ pe de alta, există o deosebire fundamentală: în subiect și în *fabula* acțiunile sînt indicate metalingvistic prin termeni generali pe aceeași axă semantică cu cei folosiți în discurs; în modelul narativ categoriile antrenează cîmpuri semantice

variate, cuprinzînd acțiuni diferite care pot îndeplini aceeași funcție într-un model determinat de narațiune.

Formaliștii ruși, investigînd subiectul și *fabula*, identificînd modelul narativ, ne-au arătat posibilitățile de transcriere metalingvistică ale discursului narativ. Nu e important să ne oprim acum asupra a ceea ce se pierde prin această transcriere: este ceea ce Tomașevski numește *motive libere* și *motive statice* (neglijabile, deoarece nu contribuie la conexiunea cauzal-temporală a evenimentelor, sau nu provoacă schimbări de situație), sau ceea ce Propp numește *motivări* și *însușiri* (care ar constitui elementele cele mai instabile și mai inconstante ale povestirii). Important este faptul că un conținut narativ e de natură semiotică, deoarece este semnificatul povestirii expuse în discurs (mai precis, unul dintre semnificați: cel narativ). Dacă el este enunțat verbal ajunge să constituie o metanarațiune (pot, de pildă, să expun în engleză conținutul unei povestiri scrise în italiană, sau invers) dar el poate fi indicat și prin niște sigle — de exemplu cele folosite de Propp pentru funcții sau cele folosite de Todorov pentru acțiuni.

Lucrările de naratologie au o foarte mare însemnătate în studierea discursului: deoarece ele insistă asupra identificării semnificatului global al discursului, urmînd o linie ce opune o rezistență mai mică. Dacă am voi să menționăm procedeele de analiză practicate în această direcție [în general, cf. Hendricks, W. O., *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, cit., 1973], am putea indica două direcții fundamentale de sinteză. Direcția verticală, pe coordonata specific-general, sintetizează într-o terminologie simplificată (esențializată) varietatea lexicală prin care poate fi indicată o singură acțiune sau un grup de acțiuni considerate în mod unitar. Direcția orizontală pune în legătură prezența personajelor și momentele acțiunilor în succesiunea frazelor discursului, reconstituind o metafrază în care personaj și acțiune, unite sintactic, realizează într-o soluție unică ceea ce este exprimat în momente și prin aspecte diferite ale discursului. Simplificînd, se poate spune că subiectul este identificat pornind de la citările sale anaforice în discurs: adică reluarea numelui, pronumele,

indicațiile perifrastice etc. Acțiunea lui este aceea care se poate deduce din: indicații directe prin intermediul verbelor; folosirea unor verbe sinonime; folosirea de construcții diferite ca substanță verbală; din aluzii răspîndite parțial în unele momente ale acțiunii verbale, sau în momente preliminare sau posterioare în raport cu acțiunea. Identificarea subiectului are un caracter preponderent gramatical; cea a acțiunii are caracter preponderent semantic.

În aceste două direcții se poate avansa mai mult sau mai puțin, în funcție de ceea ce-și propune respectivul program de analiză. În sinteza terminologică, se poate alege ca limită un anumit nivel de generalizare; în sinteza momentelor narative, se pot păstra acțiuni mai puțin relevante în ceea ce privește desfășurarea faptelor, sau ele pot fi atașate la niște acțiuni de mai mare însemnătate, fără a mai fi enunțate aparte. Am menționat mai sus că modelul narativ poate fi propus numai pe baza unui corpus anumit, și numai pe această bază unele acțiuni ce erau diferite chiar din punct de vedere semantic pot fi raportate la un termen unic, care desemnează funcția lor față de o povestire văzută ca succesiune întregită de celelalte funcții denumite în mod analog. Aceasta indică cele două tipuri de înlănțuire în care se situează momentele *fabulei* și cele ale modelului narativ. În înlănțuirea *fabulei* ceea ce contează sînt legăturile logice tradiționale: trebuie ca acțiunile ce se succedă să fie legate de personaje printr-o anume doză de consecvență, ce se poate deduce din comparația cu modelele comportamentale contemporane textului. În angrenajul modelului narativ predomină, din contră, o logică sistemică: succesiunea funcțiilor realizează în același timp niște norme sintagmatice (alăturarea lineară de funcții) și norme paradigmatice (legături la distanță, prin paralelism, opoziție etc. între funcții). Sistemul implică un *corpus* închis, chiar dacă s-ar considera drept corpus ansamblul tuturor narațiunilor existente, fapt prin ipoteză irealizabil. Acest lucru arată însă cum numărătoarea funcțiilor ne scoate în afara raportului dintre discurs și conținut narativ: ea se face într-adevăr printr-o comparație între conținuturile nara-

tive ale unor discursuri diferite. Aici nivelele ce trebuie observate sînt cele ale *fabulei* și subiectului.

Dacă însă pentru acțiuni procedeele se pot indica (cel puțin în abstract) cu oarecare siguranță, acest lucru e mai dificil pentru personaje. Mai întîi: trebuie ele luate în considerare? Propp pare să țină prea puțin cont de ele. El le definește pornind de la funcții, și nu invers; el nu le consideră înzestrate cu o fizionomie și un caracter anterior acțiunii, ci le transformă în niște roluri în cursul acțiunii. Să nu ne lăsăm totuși înșelați de termenii prin care el indică funcțiile (aproape întotdeauna substantive abstracte, uneori urmate de un atribut sau de o specificare). De fapt, aceste abstracțiuni țin locul unor propoziții complete, care au deci subiect. INTERDICȚIA = „Eroului i se impune o interdicție"; ISCODIREA = „Răufăcătorul încearcă să iscodească cum stau lucrurile"; COMPLICITATEA = „Victima se lasă înșelată ajutîndu-și astfel fără să vrea dușmanul". Există deci pentru Propp o serie de personaje și o serie de funcții: fiecărui personaj îi corespunde un anumit număr de funcții; pentru fiecare funcție este prevăzut dinainte cărui personaj sau căror personaje se potrivește ea. Așadar uniformitatea caracteristică basmelor fantastice ruse este aceea care autorizează acea eclipsare (parțială) a personajului: în realitate, funcțiile acestor basme se succed ca un ritual care indică pentru fiecare grup de funcții agentul și eventualul pacient.

Trebuie dealtfel amintit că analizele lui Propp se situează la nivelul modelului narativ, care iese din limitele expunerii noastre: ceea ce e valabil într-o măsură și mai mare, pentru Greimas, despre care vom aminti doar faptul că reduce toate personajele (sau actorii) la numai șase actanți (destinator, obiect, destinatar, ajutor, subiect și opozitor), strîns legați de semnificatul funcțiilor: de exemplu, *contractul* ar constitui legătura dintre destinator și destinatar (comunicare), *lupta* ar fi legătura dintre ajutor și opozitor etc. Menținîndu-ne la nivelele profunde ale discursului, fiecare personaj poate fi văzut: a) ca pseudoreferent, cu numele său propriu și cu datele sale anagrafice inventate de scriitor; b) ca actor, în relații de rudenie (tată, mamă etc.) sau de situație (soț,

amant, prieten, dușman etc.) cu ceilalți actori: acestea din urmă se pot schimba în cursul narațiunii; c) ca tip (sau mască), ce se poate contura printr-o serie de însușiri fizice și caracterologice. În timp ce *a* implică, dar și depășește pe *b* și *c* prin individualizarea totală, deși fictivă, pe care o realizează, între *b* și *c* nu există ierarhie. Dacă *a* este atribuit subiectului, importanța lui *b* și *c* pentru *fabula* va fi dată de pertinența elementelor, mai mult sau mai puțin decisive, ținînd cont și de genul de narațiune; dar, în general, elementele din *c* se pot confrunta cu motivările (cu care în parte coincid), și sînt cu siguranță mai puțin decisive decît cele din *b*. S-a confirmat deja că, la nivel de *fabula*, personajele — sau chiar raporturile lor — sînt tot atît de importante ca și acțiunile: e suficient să ne gîndim la povestiri al căror curs este dominat de o încheiere matrimonială, sau invers, la povestiri cu adulter; la povestiri ce implică complexul oedipian sau probleme de succesiune etc.; în aceste cazuri schimbările ce intervin în poligonul personajelor constituie mobilul ascuns al acțiunii.

Avem deci în față personajele (subiecte, obiecte, destinatari etc.) și acțiunile săvîrșite de ele. Dacă conținutul discursului narativ este acea sinteză metalingvistică a lui, și aceasta va trebui să fie articulată lingvistic: deci un discurs sub alt discurs. Un discurs, însă, cu caracteristici proprii: e un discurs virtual, care devine act numai prin intermediul încercărilor de interpretare; e un discurs care prin definiție rezolvă (cu excepția unor erori de analiză sau obscurități premeditate) ambiguitățile discursului explicit. Condițiile de acceptabilitate ale parafrazelor prin care se realizează acest discurs pot fi probabil definite la convergența dintre o teorie a acțiunii și o teorie a discursului: trebuie deci ca pe de o parte parafraza să aibă caracteristici lingvistice care să o facă inteligibilă și cuprinzătoare, pe de alta, în ea să poată fi considerate realizate condițiile în care o serie de acțiuni ar putea fi socotită ca închegată și terminată. În mod surprinzător, actualele analize ale povestirii, deși insistă asupra reprezentării — verbale sau formalizate — a acțiunilor, nu au apro-

fundat problema felului cum trebuie legate acțiunile în metanarațiune.

Aș denumi nucleu narativ celula parafrastică prin care se poate sintetiza o narațiune sau o parte nodală a unei narațiuni complexe, care nu poate fi epuizată decît prin unirea mai multor nuclee narative. Evident rolurile a căror prezență e indispensabilă vor ajunge să ocupe locurile destinate diferitelor categorii în structura frazei. Astfel, atunci cînd Burke [Burke K., *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, New York, 1945] indică, în sfera naratologiei, termenii-cheie ai acțiunii — *act, scene, agent*, precum și eventualii *coagent* și *counter agent, purpose, agency*, eventual *attitude* —, se poate schița o confruntare cu „rolurile situaționale" propuse de Pike — *actor, goal, action, causer, place, instrument, enabler, time, beneficiary* — și cu cele opt categorii din ultimul model (1971) de frază al lui Fillmore: *agent, object, place, time, instrument, source, goal, experiencer* [cf. Dressler 1972 cit.].

Aici, într-adevăr, totul rămîne de făcut. Referirea implicită la teoria generativ-transformațională poate avea șansa să clarifice unele puncte, sau să evite neînțelegerile. Dacă, cu ajutorul transformaționaliștilor, am ajunge la structurile primare și ireductibile ale frazei, am avea astfel structura primară și ireductibilă a modelelor narative. Confruntarea raportului dintre nucleele narative și discursul narativ este însă admisă numai pentru a reliefa niște diferențe. Frazele nucleare ale transformaționaliștilor sînt niște modele imanente caracterului complex al structurilor de suprafață; din punct de vedere operativ sînt niște invariante la care pot fi raportate realizările sintactice ale discursului. Ele actualizează descompunerea în elemente simple (din punct de vedere sintactic) ale structurilor de suprafață, fără repercusiuni asupra semnificatului. În schimb în nucleele narative semnificatul de ansamblu al discursului se reduce la elementele sale de esență narativă: o reducție care, exercitată exclusiv asupra semnificatului (deși e adevărat că acesta își are temelia în parafraze) depășește granițele limbii și devine exclusiv semiotică. Nucleele narative aparțin metalimbajului semiotic (care, firește, se articulează ca și limba, dar ar putea utiliza

și sigle sau formule) și nu pot fi considerate un produs lingvistic precum discursul care este „transformare" de elemente ale metalimbajului.

Se înțelege astfel de ce relativei ușurințe cu care se face analiza povestirii (care ne-a apropiat de dubla față a discursului, semnificant și semnificat) nu-i corespunde aceeași ușurință în analiza discursului non-narativ, sau a părților non-narative ale discursului narativ. Dacă descrierea unei acțiuni se poate sintetiza, aceasta se întîmplă deoarece rezultatul ei ține loc de pol de convergență al amănuntelor acțiunii respective; descrierii unui peisaj sau a unei stări sufletești i se poate pune o etichetă mai mult sau mai puțin potrivită, însă e greu să-i găsim puncte sau axe de convergență. Am putea spune, dezvoltînd o premisă a lui Lotman, că acțiunea este trecerea unui personaj dintr-un cîmp semantic în altul: or, e mult mai ușor de observat și de definit o deplasare decît o stare pe loc. Pentru moment se pot numai întrevedea niște expediente pentru transcrierea semiotică a discursului non-narativ: reliefarea conotațiilor, punerea în schemă a ideilor dominante (mai ales dacă au incidență asupra acțiunii), antropomorfizarea naturii, raportată astfel și ea la ideile dominante; dar nu se întrevede chiar acel discurs situat sub discurs, care s-a putut formula în cazul elementelor narative.

7. Abordat de cercetători în moduri atît de diferite, discursul se dovedește oricum indisolubil legat de situația în care este emis. Avem de a face cu aspectul pragmatic al comunicării, fapt bine înțeles încă de Morris [Ch. W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, în *International Encyclopedia of United Science. Foundations of the Unity of Science*, I, II, University of Chicago Press, Chicago 1938 (trad. it., Paravia, Torino, 1955]: „Prin pragmatică desemnăm știința raporturilor semnelor cu cei care le interpretează"; ea „Tratează aspectele biotice ale semiozei, adică toate fenomenele psihologice, biologice și sociologice care intervin în funcționarea semnelor" (trad. it. p. 82); „Pragmatica încearcă să dezvolte niște termeni potriviți pentru studiul raportului semnelor cu cei ce se servesc de ele și pentru ordonarea siste-

matică a rezultatelor acestui studiu" [*ibid.*, pp. 90—91]. În timp ce pentru aspectele biologice și psihologice s-au dezvoltat ramuri de cercetare autonome, accentul în comunicarea propriu-zisă a fost pus cu preponderență pe situație (numită de unii *context;* termen care însă este folosit de alții pentru a indica totalitatea cuvintelor ce compun un text).

Situația poate fi cercetată de la distanțe mai mult sau mai puțin apropiate. Distanțarea minimă e aceea a condițiilor precise în care se desfășoară un act de comunicare: cu preponderență în acest caz, raporturile dintre interlocutori, mai ales în ceea ce privește cunoașterea în prealabil de către ei a temei despre care se întreține sau a premiselor, conexiunilor și realizărilor ei parțiale. Distanțarea maximă este cea care permite cuprinderea tuturor condiționărilor socio-culturale în care vorbitorii sînt antrenați, într-un anume loc și timp și în raport cu grupurile de care aparțin. De la distanța minimă se pot surprinde modurile în care au avut loc actele lingvistice, adică formularea discursurilor; de la distanța maximă se percep selecțiile preliminare operate asupra limbii unei anumite epoci și felul cum a fost apoi formulat discursul. În primul caz voi vorbi de situație comunicativă imediată, iar în al doilea caz de situație socio-culturală.

Diversele descrieri ale situației comunicative, chiar dacă diferă ca accent, scot în relief elemente nu chiar atît de evidente. Pînă și în cadrul orientării distribuționale s-a produs o puternică reevaluare a aspectelor pragmatice ale actului lingvistic în așa-zisa „tagmemică" a lui Pike care opune descrierii „etice" a limbii, considerată ca obiect, o descriere „emică" a ei, în care elementele sînt evaluate ca funcții față de lumea culturală („etic": „emic" = fonetică: fonemică). Unitățile discursive minime care se pot delimita sînt numite *behavioremes,* tocmai pentru că sînt dependente de comportamentul a doi sau mai mulți interlocutori [Pike *cit.*, 1967].

Una dintre înregistrările cele mai ample ale elementelor constitutive ale comunicării lingvistice a fost propusă apoi de Wunderlich [*Pragmatik, Sprechsituation,* 1971] care, în afară de emitent și de receptor, ține cont de momentul emi-

siunii, de locul și de ambianța de percepție a emitentului, de presupunerile în legătură cu opinia sa despre cele ale receptorului și despre locul și spațiul său de percepere a raporturilor dintre emitent și receptor, de intenția emitentului și de interrelația dintre emitent și receptor; în fine, integrează în pragmatică și enunțul ca atare și conținutul său cognitiv.

Un pericol evident se accentuează prin creșterea numărului acestor precizări: pericolul de a ne pierde într-o serie de reliefuri ce se schimbă fără încetare, pe cînd obiectul analizei trebuie să fie invarianta și regula. În această privință distincția lui Bally între *enunț* și *enunțare* este foarte utilă: enunțarea este actul lingvistic în aspectul său de eveniment *hic* et *nunc*, iar enunțul este rezultatul acestui act. În general, lingvistica studiază enunțurile; interesul ei pentru enunțare privește urmele ce pot fi reperate în enunțuri, ale acesteia. Se poate afirma ca regulă generală că pentru a studia enunțurile e necesară cunoașterea principiilor enunțării; rămîne însă de stabilit în ce măsură situația în care a avut loc enunțarea este relevantă.

Într-un dialog, de exemplu, alternarea lui *eu* și *tu* corespunde subiectului enunțurilor și interlocutorului său: *eu* indică așadar două persoane, și la fel *tu*, dar întotdeauna *eu* este, dintre cele două persoane, persoana care vorbește, iar *tu*, aceea căreia i se adresează prima persoană. În mod analog, adverbele de loc și de timp *(aici, acolo, azi, ieri* etc.*)* au un semnificat referențial numai în raport cu locul și timpul în care are loc enunțarea; dar pentru analiza enunțului e suficient să se cunoască această perspectivă relațională. Aceleași sînt condițiile de inteligibilitate pentru demonstrative *(acesta, acela* etc.*)*. De asemenea: un nume de persoană *(Adriana, Carlo* etc.*)* se poate referi la diverși indivizi, dar în situația proprie unei enunțări referința este, de obicei lipsită de echivoc. În ceea ce privește analiza, e de ajuns să se știe că între nume și o anumită persoană subzistă un raport precis. Problema este deci de a identifica în enunțare trăsăturile pertinente pentru înțelegerea enunțului.

E clar, în orice caz, faptul că nu există o delimitare precisă între actul lingvistic și situația de comunicare nemij-

locită. A vorbi este foarte adesea un mod de a acționa, așa cum și a acționa poate fi un mod de comunicare. Numai o parte dintre enunțurile noastre are funcția exclusivă de a descrie o stare de fapt; adesea enunțurile, în actul de a descrie o acțiune a locutorului, chiar îndeplinesc acea acțiune: aceasta se întîmplă, de exemplu, în cazul unei promisiuni, deoarece a o enunța înseamnă a o și face. Enunțurile de primul tip sînt numite de către Austin *constatative*, iar cele de al doilea tip, *performative* [Austin, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford University Press, London, 1962 (trad. it. Marietti, Torino, 1974).], căruia i se datorează și teoria așa-ziselor *speech acts* — „acte de cuvînt". Această teorie recunoaște elemente performative și în acele enunțuri care nu sînt în mod evident performative: adică extinde ulterior modurile de reflectare ale discursului în cadrul situației. Orice enunț, după Austin, realizează concomitent trei acte: un act *locutiv*, care este actul lingvistic în sens propriu, ca elaborare de elemente fonice, semantice, morfologice și sintactice în fraze cu înțeles deplin; un act *ilocutiv*, care ar produce mutații în raporturile dintre interlocutori (a întreba, a ordona etc.): acest act poate fi pus în evidență transformînd întrebarea sau ordinul în fraze de tipul *Te întreb dacă...*, *Îți comand să...*; un act *perlocutiv*, neexplicitat lingvistic, care constă în a influența interlocutorul să facă sau să nu facă, să creadă sau să nu creadă anumite lucruri: exemplu tipic — interogația retorică, care nu depinde de neștiința vorbitorului, ci chiar de dorința lui de a primi un răspuns deja prevăzut.

Este neîndoioasă importanța actelor ilocutive, dat fiind că și gramatica (Ross, McCawley, Parisi și Antinucci etc.) scoate în evidență, în orice enunț, verbul performativ subzistent, adică consideră orice enunț ca și cum i s-ar fi pus la început un *Eu te întreb dacă...*, *Eu îți comand să...*, pe cînd afirmațiile ar conține un implicit *Eu îți declar că...* Cînd însă Searle [Searle J. R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy Language*, Cambridge University Press, London, 1969 (trad. it. Boringhieri, Torino, 1976)] definește actele ilocutive ca fiind instituite de reguli constitutive, lăsîndu-le

de o parte pe acelea în care încetează înțelegerea reciprocă, iar actele perlocutive ca fiind instituite de reguli normative, deoarece e admisă, ba chiar previzibilă o marjă de neînțelegere între interlocutori, nu face decît să reafirme, în mod util, valabilitatea diferențiată a regulilor combinatorii specifice limbii și folosirea acestor reguli ca pe niște instrumente puse în slujba ordinii în sens larg psihologic. Distincția se dovedește oportună și atunci cînd se examinează în raport cu situația imediată aspectele perlocutive ale oricărui enunț: *E o vreme cîinească afară* poate semnifica, din punct de vedere perlocutiv: *Nu te sfătuiesc să ieși*, într-o situație în care: 1) e vorba de două persoane legate prin încredere și/sau afecțiune; 2) ele se găsesc într-un loc adăpostit; 3) persoana căreia i se adresează fraza ar fi manifestat intenția de a ieși; 4) timpul este efectiv urît; etc. E o situație-tip care s-ar anula imediat dacă, să zicem, cel care vrea să iasă simte o atracție specială pentru timpul urît sau dacă celuilalt îi place să facă constatări meteorologice, fără să ia în seamă implicațiile lor. Semnificatul perlocutiv nu derivă atît din regulile lingvistice, cît mai curînd se deduce din niște obișnuințe, chiar și bine generalizate, de genul: *Nu e bine și nici folositor pentru sănătate să ieși cînd e timp urît.*

Aceste studii, aflate abia la început, se pot, firește, dezvolta dintr-o serie de observații empirice. Se întîmplă adesea, de pildă, ca un discurs să prezinte niște pronume sau niște deictice care nu pot fi redate anaforic sau niște fraze lipsite de valoare controversabilă: în aceste cazuri vorbitorul presupune că alocutarul său cunoaște elementele situaționale, pe care deci nu mai e nevoie să le explice sau care lasă să se înțeleagă care anume valori dintre cele posibile se potrivesc frazei rostite. E un fapt care poate atinge dimensiuni considerabile, dacă ne gîndim că și semnificatul multor cuvinte variază după tipul de context, după tipul de discurs etc. Ar fi totuși o dispersare inutilă să încercăm să realizăm un model formal general de situații posibile; cu excepția cazurilor codificate, cum sînt cele ale formulelor de politețe care deja se adaptează după diferențele de vîrstă, sex sau poziție

socială. Punctul de plecare al unei cercetări de acest gen trebuie să stea în constatarea că pragmatica constituie cadrul în care se justifică şi se clarifică unele elemente discursive ce nu pot fi epuizate prin analiză lingvistică. Aceste elemente, care ar fi foarte numeroase în cazul unei fraze izolate de discurs, se reduc pe măsură ce atenţia se extinde pînă la totalitatea contextului * (a discursului): referindu-se una la cealaltă, frazele realizează o procedură de excludere a interpretărilor nepotrivite cu situaţia şi indică direcţia către o interpretare corectă.

De aici nu trebuie trasă concluzia că zonele rămase inaccesibile analizei globale a discursului trebuie rezervate pragmaticii. Mai degrabă în situaţia pragmatică trebuie căutate toate condiţiile de coerenţă ale unui discurs. Aceste condiţii se realizează explicit fie în procesul formării frazelor izolate, fie, mai mult chiar, în înlănţuirea lor (de unde importanţa frazelor iniţiale sau, în cazul textelor scrise, a titlurilor): se poate spune că sintaxa reuşeşte să introiecteze, mare parte din pragmatică, gramaticalizînd-o. Rămîne mereu, ce-i drept, un rest neexplicit, negramaticalizat; în aceste cazuri nu trebuie să vedem în pragmatică un fel de cheie universală, dealtfel inutilizabilă; trebuie să reţinem numai că pragmatica, deja înglobată parţial în sintaxă, a conservat zone de umbră ce pot fi exploatate în mod util cu nişte sonde diferite de cele lingvistice.

Abia aici devine evidentă distincţia dintre diferite tipuri de discurs. La cele două extreme se află colocviul ** şi discursul literar; primul e inteligibil numai în raport cu situaţia imediată, căreia i se integrează lăsînd neexprimate chiar unele elemente substanţiale; al doilea e aşa de puţin legat de situaţia imediată, încît se poate adresa şi unor destinatari „potenţiali", cărora nu li se cunosc nici un fel de coordonate; primul îşi dezvoltă imediat capacitatea sa perlocutivă, şi prin aceasta se epuizează; al doilea se concentrează

* Aici Segre foloseşte termenul de *context* în înţelesul obişnuit de totalitate a discursului, şi nu în sensul de situaţie socio-culturală sau pragmatică, aşa cum se întîmplă în alte studii din prezentul volum.

** discuţia, vorbirea obişnuită.

asupra aspectelor locutive, în schimb are o potențialitate perlocutivă mai subtilă, și practic ilimitată. Acestea sînt observații ce se încadrează într-o constatare generală deja făcută: aceea că situația comunicativă a unui dialog are o extindere, o durată și (de regulă) o importanță minime, în timp ce situația în care se difuzează un text literar antrenează o parte însemnată a culturii, adică a situației socio-culturale: caracter cotidian în comparație cu caracter general (și, la limită, universal). Cred că aceasta e o confruntare utilă și pentru a demonstra că studiul pragmaticii nu trebuie să insiste asupra unei tipologii a situațiilor, ci să determine pertinențele discursive ale respectivelor situații: la aceasta o îndreptățește analiza textului literar.

Spunînd că pragmatica determină condițiile de coerență ale unui discurs îi atribuim un fel de rol suveran în ceea ce privește valabilitatea parțială sau totală a enunțurilor. În fapt, anumite enunțuri sînt sau nu sînt posibile sau inteligibile, tocmai pe baza unei situații comunicative. Aceasta presupune că enunțurile trebuie confruntate cu două tipuri de compatibilitate: cea lingvistică și cea pragmatică. Dintre atîtea lumi posibile, dintre atîtea logici intrate în rutină, posibilitățile de semnificare ale unor cuvinte sau fraze se reduc la acea lume realizată efectiv care se constituie dintr-o situație imediată, cu logica ei proprie de comportament și de comunicare. Trebuie adăugat că logica comportamentului și a comunicării este deja conturată în interiorul textului literar, fie și prin simple aluzii.

Aceste referiri au intenția de a preveni asupra necesității unui studiu al situațiilor comunicative imediate, în afara anecdoticului: apelul făcut la raportul enunț-enunțare și la pertinența situațiilor de discurs i-ar putea indica liniile de rezistență; în schimb poate fi abordat cu criterii lingvistice și poate chiar ca mecanism) studiul situațiilor socio-culturale în cadrul pragmatic. În general, limba poate fi considerată elementul invariant ce instituie posibilitatea unor procese discursive, încadrabile în niște condiții specifice de producere, determinate istoric de către orientarea ideologică a formațiunilor sociale [cf. M. Pecheux, *Analyse du discours*,

langues et idéologies, în „Langages", XXXVII, 1975]. Aşadar, enunţul, în comparaţie cu limba considerată ca sistem de posibilităţi, ar fi un obiect de natură istorică. Valorile semantice ale cuvintelor ar fi selectate nu numai prin modul lor de înlănţuire în enunţuri, ci şi de apartenenţa enunţurilor la o anumită formaţiune discursivă (subspecie a formaţiunilor ideologice). Astfel, de exemplu, „formaţiunea ideologică religioasă" ar fi fost, în evul mediu, forma ideologiei dominante; ca formaţiuni discursive strîns legate de ea pot fi citate predica sătească, cuvîntarea clerului înalt către mărimile aristocratice şi aşa mai departe: formaţiunea ideologică, şi apoi diferitele formaţiuni discursive, ar actualiza anumite selecţii şi orientări în cadrul unui sistem conceptual de bază. Este vorba de o perspectivă net istoricizantă, dat fiind că se află în contradicţie atît cu o analiză logică a raporturilor semantice, cît şi cu o supravalutare a elementului creativ individual: bazele ideologice şi formaţiunile socio-culturale poartă cea mai mare răspundere pentru opţiunile lingvistice. Avem de a face, după cum se exprimă Pecheux [*1975 cit.*], cu o teorie a discursului înţeleasă ca teorie a determinării istorice a proceselor semantice. Formaţiunile discursive (tipurile de discurs) constituie deci nişte subansamble ale formaţiei ideologice; sensul enunţurilor se poate delimita cu ajutorul seriei de parafraze posibile în interiorul aceleiaşi formaţiuni discursive. Se verifică aşadar posibilitatea de a surprinde, în interiorul cîmpurilor semantice ale unei epoci şi limbi date, nişte grupări (şi ele structurate) mai limitate, corespunzătoare formaţiunilor ideologice; o ulterioară restrîngere a cîmpului ar fi efectuată de diferitele formaţiuni discursive.

Imaginea unui locutor care s-ar confrunta liber cu ofertele limbii, trebuie aşadar înlocuită cu aceea a unui individ istoriceşte predeterminat, în alegerile sale, de formaţiunea ideologică şi de tipul de formaţiune discursivă pe care le foloseşte: trebuie însă precizat (după părerea mea) că există formaţiuni discursive mai mult sau mai puţin constrîngătoare: posibilităţile de difuzare a anumitor mesaje, depind de deschiderea lor pluri-discursivă, de capacitatea lor de a depăşi, măcar în parte, graniţele unei ideologii.

8. Ceea ce s-a spus pînă aici face parte dintr-o concepție comunicativă despre discurs: orice discurs este un mesaj trimis de către un expeditor unui destinatar, folosind un cod comun. Se pot schimba contextul și tipul de contact, dar rămîne individualitatea celor doi subiecți principali, expeditor și destinatar. În această schemă foarte generală, ar părea că nu-și are locul o discuție asupra consistenței și a liberului arbitru al subiecților, în schimb sînt de domeniul clarei evidențe condiționările culturale care pot acționa asupra amplorii și a repertoriului lingvistic utilizat, din cînd în cînd, de către expeditor și recunoscut de către destinatar: limba apare așadar ca un mijloc (un cod) utilizat — fiind cel puțin în parte stăpînit — pentru formularea unui mesaj.

Speculațiile asupra consistenței subiectului, de la Nietzsche la Heidegger, ar putea să nu se refere deloc la modestul fapt empiric al comunicării; dar totuși reflecțiile asupra limbajului sînt acelea care au pus sub semnul întrebării valabilitatea schemei. Ideea lui Heidegger, că nu omul este acela care gîndește prin intermediul limbajului, ci limbajul gîndește prin om, și-a găsit suporturi „științifice" în descoperirea freudiană că numai o parte a gîndirii noastre este conștientă și autonomă. Devalorizarea, drept consecință, a subiectului (și astfel, în sfera literară, a autorului) și întronarea, în locul acestuia, a limbajului, au fost primite cu exultanță de Blanchot și de aproape toată așa-zisa *nouvelle critique* franceză. S-a afirmat un glotocentrism care are cel puțin două merite: acela de a fi distrus ultimele reziduuri de biografism pozitivist și de a fi revelat forța impunătoare a mecanismelor lingvistice de care scriitorul este, în bună măsură, efectiv dominat. În rest, desființarea scriitorului ca persoană răspunzătoare de producerea textului nu poate fi considerată decît ca un frumos *jeu d'esprit*, oricîte limite am vrea noi să-i recunoaștem conștiinței acestuia, și oricîtă importanță am da acțiunii adesea tulburătoare a structurilor lingvistice și tematice.

Lacan este cel care a dat expresia cea mai fascinantă acestei răsturnări de raporturi între subiect și discurs. Discursul prim este după el acela din inconștient: este discursul

acelui Altul, eminamente intersubiectiv: „Inconştientul este acea parte din discursul concret înţeleasă ca transindividuală, de care subiectul nu dispune pentru a restabili continuitatea discursului său conştient" [J. Lacan, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966 (trad. it. Einaudi, Torino, 1974, p. 252)]. Discursul acestui Altul are însuşirea unui lanţ de simboluri: lanţ care este permanent întrerupt, pentru Eu, de prezenţa unor simptome (care corespund intervenţiei inhibiţiei şi a neliniştii; în termeni lingvistici, acestea sînt metaforele) şi de apariţia dorinţelor de substituire (prin intermediul cărora Eul aspiră să se unească, în mod metonimic, cu Altul. Lacan, în esenţă, nu neagă discursul Eu-lui (fără de care, dealtfel, ar dispărea obiectul analizei), dar îl consideră ca o deformare patologică, sau ca o umbră rău mascată, a discursului autentic şi unic, cel rostit de Altul.

Iar discursul ce ţine de Altul nu e un discurs comunicativ. Tot non-comunicativ este şi discursul despre care vorbeşte Foucault [M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 (trad. it. Rizzoli, Milano 1971)], obiect principal al investigaţiei sale. Structurile epistemice care se succed în timp, mai mult pe calea unor transformări, decît pe aceea a dezvoltării, ar putea fi analizabile sub aspectul de „formaţiuni discursive". O civilizaţie (sau, în cadrul ei, un domeniu ştiinţific) ni se prezintă ca o totalitate de evenimente discursive în cadrul cărora există raporturi, regularităţi, corelaţii: „În cazul în care, pentru un anumit număr de enunţuri, se poate descrie un astfel de sistem dispersat sau, în cazul în care, între obiectele, tipurile de enunţare, conceptele, opţiunile tematice, se poate defini o regularitate (o ordine, nişte corelaţii, nişte poziţii şi moduri de funcţionare, nişte transformări), vom spune în mod convenţional că ne găsim în faţa unei *formaţiuni discursive*, evitînd în acest fel nişte cuvinte prea încărcate de consecinţe şi condiţionări şi dealtfel nepotrivite să denumească o dispersare aşa de mare, cum ar fi: „ştiinţă" sau „ideologie" sau „teorie" sau „domeniu al obiectului". Se vor numi *reguli de formaţiune* condiţiile la care sînt supuse elementele acestei diferenţieri (în obiecte, modalităţi de enunţare, concepte, opţiuni tematice). *Regu-*

lile de formațiune sînt niște condiții de existență (dar și de coexistență, de menținere, de modificare și de dispariție) într-o anumită diferențiere discursivă" (1969 cit., trad. it., p. 48—49). Foucault mai numește și arhive diferitele sisteme de enunțuri, subliniind că nu este vorba despre totalitatea lucrurilor opuse și nici de conținutul enunțurilor, ci mai degrabă de normativa a ceea ce este dicibil, în cadrul sistemului luat în considerare: arhiva „este *sistemul general al formării și al transformării enunțurilor*" [*ibid.*, p. 151].

Subiectul, individual sau colectiv, este și pentru Foucault superfluu: există discursul imanent în infinitatea de enunțuri proprie unei anumite ἐπιστήμη — discurs care nu face legătura — spre deosebire de enunțurile izolate — între un emitent și un destinatar. Dealtfel, ce interes ar avea emitentul și destinatarul, să-și comunice unul altuia un mesaj de al cărui referent se face abstracție? Fiindcă Foucault spune clar că valorile de adevăr și raporturile cu realul sînt excluse din regulile de formare, pentru care important este numai caracterul formal.

Astfel orientarea discursului la Foucault reprezintă unul dintre punctele extreme ale acelei reduceri a realității la limbaj ce caracterizează multe curente ale gîndirii contemporane. E ușor să se obiecteze că discursul despre care vorbește el nu are nimic de a face cu acela al lingviștilor; și că, dimpotrivă, e o entitate atît de abstractă încît nici nu se concretizează în cuvinte și enunțuri, astfel că toată opera lui Foucault, în loc să fie o descriere a acestui discurs sau a legilor lui, e o profetizare a existenței lui. E mai profitabil să ne întoarcem la elementele de bază ale comunicării (emitent, destinatar etc.), deoarece ele sintetizează funcția limbajului — care este aceea de a extinde și a potența contactul cu realul prin intermediul comunicării unei voințe și a unor cunoștințe. A face din limbaj sau din discurs o ipostază a Ființei constituie o renunțare la existență [C.S.].

VI.
APENDICE

FUNCȚIA LIMBAJULUI ÎN ACTE SANS PAROLES DE SAMUEL BECKETT

0.1. *Acte sans paroles (AsP)* de Beckett pare să proclame, încă din titlu, coborîrea limbajului la o funcție secundară: dacă prin *paroles* înțelegem „discuții" (sau „monologuri", dată fiind existența unui singur personaj), *AsP* este total lipsit de ele; în plus, *AsP* este destinat reprezentării, de aceea expresia lingvistică a textului tipărit servește numai la descrierea mișcărilor care, pe scenă, transpun textul, eliberat astfel de sprijinul lingvistic.

Pe de altă parte, Beckett a publicat de mai multe ori al său *AsP*, conferind textului o autonomie literară: cuvintele care îl compun sînt o operă a lui Beckett în toată regula. Surprindem așadar două opoziții: renunțare la limbaj (pe scenă) / folosirea limbajului (în textul tipărit); funcție auxiliară a textului (indicații de regie) / autonomie a textului (mesaj).

Chiar luat în funcția sa auxiliară, textul *AsP* dovedește un statut neunivoc. Frazele din care este alcătuit, care sînt în primul rînd niște indicații de regie, au o poziție subordonată față de complexul de gesturi, mișcări și sunete care constituie *AsP*. Însă aceleași fraze pot fi considerate o descriere — sau mai degrabă o enunțare — a respectivelor gesturi, mișcări și sunete: fiindu-le astfel în mod ideal succesive. Pe scurt:

text (lingvistic) — gesturi, mișcări și sunete (text scenic) — tex (lingvistic).

Aceste opoziții și bivalențe nu se anulează desigur pe plan empiric informîndu-ne de ex. asupra naturii anterioare sau nu a textului lui Beckett față de prima reprezentație; sau atribuind cititorului alegerea perspectivei de lectură: regizorul care intenționează să pună în scenă textul l-ar considera ca pe un „palimsest" de instrucțiuni, iar posesorul cărții în care el se află l-ar considera ca fiind autonom, spec-

tatorul piesei ar putea să-l folosească drept notite pentru memorare sau pentru a controla reuşita execuţiei.

0.2. Opoziţiile sînt constitutive şi se clarifică definind raporturile de semnificaţie dintre planurile (conceptual, verbal şi gestual) pe care se dezvoltă, în fapt sau numai ca posibilitate, acest text.

După o terminologie răspîndită, numesc Sens acel semnificat global produs de seria semnificaţiilor literali, lingvistici: deci şi de cei implicaţi în mişcările şi sunetele din care e alcătuită piesa noastră. Propun următoarea reprezentare:

$$\text{seria semnificaţiilor vizuali } \textit{vs} \text{ textul scris } \frac{\text{Semnificanţi verbali}}{\text{Semnificaţi verbali}}$$

seria Semnificaţilor dramatici

Sens

Deci problema nu este aceea a anteriorităţii sau posteriorităţii cuvintelor faţă de acţiunea teatrală, ci a participării lor la instituirea Sensului. Este într-adevăr clar că, dacă seria semnificaţilor vizuali poate fi considerată echivalentă cu textul scris în conţinutul său dramatic semnificativ, bifurcarea ulterioară a textului scris în semnificanţi şi semnificaţi, datorită subdiviziunii în unităţi semnificative discrete, deci mai amănunţite şi mai precise decît eventualele secţionări posterioare acţiunii scenice, ar putea aduce o sporire sau o mai clară precizare a sensului.

Acest cadru semiologic e valabil numai dacă şi întrucît ne conduce dincolo de o eventuală confruntare (greu de făcut, din motive obiective) între o reprezentare şi o lectură a *AsP*. Textul scris al *AsP* limitează riguros libertatea interpretativă a actorului: orice mişcare, orice gest neprevăzut pot falsifica intenţiile (şi deci mesajul) autorului-emitent. La rîndul său textul scris conţine (după cum voi arăta) indicaţii ce nu sînt uşor de tradus în termeni gestuali.

Fie că punem în mod ipotetic textul scris înainte sau după reprezentarea sa, faptul ce trebuie verificat cu grijă e dacă el

prin însăşi constituţia sa, nu conţine o rezervă de semnificaţi şi de sens care în primul caz vor fi de mare ajutor la punerea în scenă, iar în al doilea îi vor revela sau îi vor preciza unele valori semiologice. Prezentul capitol vrea să fie o investigare asupra acestei rezerve de semnificaţi.

1.1. Mai întîi e nevoie să descriem conţinutul piesei, urmărind elementele invariabile, oricare ar fi modul de interpretare, verbal sau scenic. În ea e un personaj unic, de sex masculin (îl voi numi P), pe o scenă goală, luminată violent (un deşert, se pare). El ascultă de nişte semnale date cu fluierul. În primele patru secvenţe şi în două dintre ultimele semnalele de fluier (care vin de pe laturile scenei) servesc de chemări la ordin. În toate celelalte semnalele fluierate îi atrag atenţia lui P asupra unor obiecte care coboară din tavan şi pe care el nu le-ar observa fără avizul sonor.

Diferenţa de funcţie a semnalului de fluier corespunde unei diferenţe de situaţie. Semnalele de fluier ce vin din părţile laterale îl fixează pe P într-o perspectivă spaţială: el se îndreaptă, din cînd în cînd, către culisele din dreapta şi din atînga, dinspre care este mereu respins. Scopul este deci acela de a-i indica lui P limitele suprafeţei care-i este permisă: spaţiul scenic. Fluierăturile care vin de sus îi semnalează în schimb lui P obiectele de care poate dispune în aria ce i-a fost desemnată.

La semnalele de fluier, P reacţionează de cîteva ori în acelaşi fel alergînd într-acolo şi primind o contralovitură care-l retrimite brutal în scenă; a patra oară se opreşte înainte de a ajunge la culise şi apoi reintră imediat în scenă împleticindu-se ca şi de dăţile precedente. Contralovitura s-a interiorizat, ca să zicem aşa.

Fluierăturile ce vin de sus segmentează un şir complex de situaţii şi de decizii. Coboară din tavan un copac, P înţelege că-i poate face umbră şi se apropie de el, dar ramura se îndoaie repede în jos şi umbra încetează; coboară nişte foarfeci, iar P le foloseşte ca să-şi taie unghiile; coboară o carafă cu apă şi P încearcă zadarnic s-o apuce; coboară un cub şi P încearcă să se suie pe el pentru a ajunge la carafă,

tot zadarnic; coboară un al doilea cub; P, după cîteva încercări, înțelege că trebuie să pună cubul mic peste cel mare, și într-adevăr, urcîndu-se pe ele ar reuși să apuce carafa, numai că aceasta urcă puțin și rămîne intangibilă. Coboară un al treilea cub, dar de data aceasta, ca și la fluierăturile laterale, P a învățat lecția și nu mai încearcă; cubul urcă la loc.

Coborîrea unei funii, care rămîne agățată de sus ,îi sugerează lui P o cu totul altă serie de mișcări. Mai întîi încearcă să se cațăre pe ea ca să ajungă la carafă, dar funia se lungește. Apoi taie o bucată din ea și o folosește ca pe un lat pentru a prinde carafa, care însă se înalță ulterior și dispare. P, nemaiavînd nici o speranță, hotărăște să se spînzure, dar e împiedicat de faptul că ramura copacului se îndoaie.

Două fluierături laterale îl readuc pe P la reacțiile inițiale, însă numai o dată: la a doua nu mai reacționează. Ultima serie de activități cu foarfecele: P își taie unghiile, apoi se hotărăște să-și taie gîtul, dar cubul mai mic se ridică luînd cu el foarfecele și latul, iar pe deasupra și batista pe care deseori P o tot despăturea și o păturea la loc; cubul mare se ridică și el, făcîndu-l să cadă pe P, care se așezase pe el. Rămîne în scenă numai copacul, căruia i se adaugă carafa, reapărută: carafa se apropie tot mai mult, ispititoare, de P, care cu toate că o are la îndemînă, acum se abține s-o apuce, iar ea dispare; copacul își dăruie din nou umbra (creanga s-a ridicat din nou), însă P rămîne deprimat pe locul său; copacul dispare. P își privește mîinile, la fel ca atunci cînd copacul și-a făcut prima oară apariția pe scenă.

1.2. Cele spuse aici pe scurt se pot reprezenta mai bine printr-un tabel în care sînt înscrise: ordinele primite de P (Fl = semnal de fluier lateral; Fs = semnal fluierat de sus); obiectele dorite (C = carafă; R = ramura, ca producătoare de umbră sau ca sprijin pentru spînzurat); instrumentele puse la dispoziția lui P (F = foarfeci; Cu^1 = cubul mare; Cu^2 = cubul mijlociu; Cu^3 = cubul mic; Fu = funia, care, tăiată de P, furnizează L = latul; adaug Co = copac, ca sprijin al lui P, chiar dacă Co în sine nu are nici o funcție);

	ORDINE		OBIECTE DORITE		INSTRUMENTE							PROPRIETĂȚI
	Fl	Fs	C	R	Co	F	Cu¹	Cu²	Cu³	Fu	L	Ba
1												+
2	+											+
3	+											+
4	+											+
5		+		+	+							+
6 a		+		+	+	+						+
6 b					+	+						+
7		+	+		+	+						+
8 a		+	+		+	+	+					+
8 b			+		+	+	+					+
9 a		+	+		+	+	+	+				+
9 b			+		+	+	+	+				+
9 c			+		+	+	+	+				+
9 d			+		+	+	+	+				+
10		+	+		+	+	+	+	+			+
11 a		+	+		+	+	+	+				+
11 b			+		+	+	+	+		+	+	+
11 c			+		+	+	+	+			+	+
11 d				+	+	+	+	+			+	+
11 e					+	+	+	+			+	+
12		+			+	+	+	+			+	+
13 a		+			+	+	+	+			+	+
13 b					+	+	+	+			+	+
13 c					+	+	+	+			+	+
13 d					+		+					
14		+	+		+							
15 a		+		+	+							
15 b												

ACŢIUNI	REZULTATE		
	Resp.	*Eşec*	*Sustr.*
Mişcare la dreapta)	+		
Mişcare la dreapta	+		
Mişcare la stînga	+		
Mişcare incompletă la stînga	+		
Merge la umbră. Îşi priveşte mîinile			
Ia F şi-şi taie unghiile			R
Lasă foarfecele să cadă			
Încearcă să prindă C		+	
Se urcă pe Cu^1. Încearcă să apuce C		+	
Pune la loc Cu^1			
Se urcă pe Cu^2. Încearcă să apuce C		+	
Pune Cu^1 peste Cu^2. Se urcă pe ele. Cade		+	
Pune Cu^2 peste Cu^1. Se urcă. Încearcă să prindă C			C *
Pune cuburile la loc			
Reflectează nemişcat			Cu^3
Se caţără pe funie			Fu
Cu F taie din Fu un L			Fu
Încearcă să apuce C cu L			C
Punînd Cu^2 pe Cu^1, încearcă să se spînzure de R cu L			R
Pune toate Cu la loc şi L			
Mişcare la dreapta		+	
Nu se mişcă			
Îşi priveşte mîinile. Începe să-şi taie ung.			
Pune F şi Ba pe Cu^2 şi se pregăteşte să-şi taie beregata			Cu^2 F L Ba
Se aşează pe Cu^1			Cu^1
Nu încearcă să apuce C			C
Nu merge la umbra R			Co R
Îşi priveşte mîinile			

unica proprietate a lui P (Ba = batista). După enunțarea actelor (acțiuni) săvîrșite de P, se înscriu rezultatele (Re = respingerea lui P înapoi în scenă; E = eșec; S = sustragerea obiectelor sau a instrumentelor). În coloanele care o preced pe aceea a acțiunilor se indică prin semnul + tipul de ordin care a provocat acțiunea, obiectele, instrumentele și proprietățile prezente în scenă; apoi, tot cu +, sînt indicate rezultatele dacă este Re sau E, în timp ce pentru sustrageri se semnalează obiectul sau instrumentul sustras, cu un asterisc dacă sustragerea e incompletă (îndepărtare). Acțiunile au fost numerotate corespunzător cu ordinele (Fl și Fs); dacă însă P săvîrșește mai multe acțiuni după o fluierătură, ele poartă același număr, însoțit de *a*, *b*, *c*, *d*.

2.1. Se întîmplă adesea ca personajele lui Beckett să aibă tendința de a tăcea, limitîndu-se la mișcări și gesturi (dar și la mormăituri și monosilabe sau fraze scurte, care aici lipsesc). Se mai întîmplă, ca și alteori să fie un singur personaj în scenă. Aici tăcerea și singurătatea sînt totale *(sans paroles)*. Rezultatul este o clară dezumanizare a lui P, ca și cum ar fi efectul unei regresiuni pe scara evoluției a lui *homo sapiens* (menționez mai ales lipsa — sau cel puțin lipsa exprimării — amintirilor: ele erau un fel de speranță retrospectivă pentru atîtea dintre personajele lui Beckett). Am putea să ne îndoim că P este cu adevărat om și nu, să zicem, maimuță antropomorfă, dacă n-ar avea acel gest familiar de a despături și a împături la loc batista, grija de a-și tăia unghiile, simțul patetic al ordinii, care-l face să pună la loc cuburile sau să facă frînghia colac, după încercările eșuate.

Chiar trebuie notat că singura libertate de mișcare față de aceste indicații precise este permisă actorului tocmai în ceea ce privește batista. Beckett descrie astfel personajul: „Un homme. Geste familier: il plie et déplie son mouchoir". Apoi nu mai vorbește de batistă decît atunci cînd P o folosește ca să șteargă foarfecele cu care vrea să-și taie gîtul (acțiunea 13) și ii este imediat sustrasă.

Cu siguranță, nici măcar mișcările lui P nu sînt neapărat umane: modul lui de a reacționa la fluierăturile de pe laterală e acela al unui animal căruia i se formează reflexele condiționate; felul cum folosește el instrumentele (mai ales cuburile: își dă seama prin încercări de utilitatea punerii lor unul peste altul, și de necesitatea de a face acest lucru în ordinea descrescătoare a mărimii lor) e acela al cimpanzeilor cărora li s-ar măsura inteligența.

Pare așadar că, în *AsP*, Beckett a înlocuit decăderea fizică, în prada căreia se aflau întotdeauna personajele sale, cu o poziție foarte joasă pe scara evoluției. Pe de altă parte trebuie observat că decăderea fizică este de regulă însoțită de o revelare în conștiință (a tragediei și a ineluctabilității); de data aceasta dobîndirea conștiinței, ce nu se poate dovedi, datorită mutismului, e făcută să coincidă cu o dezvoltare a inteligenței ce se poate constata din comportament.

Subliniez funcția fluierului, deoarece poate fi judecată prin comparație. Și Winnie din *Happy Days* trăiește după ritmul unor sunete de clopoțel; numai că ele, în acel soi de limb în care ea locuiește, simbolizează începutul zilei și al nopții (care altfel nu se deosebesc), deci au o valoare translată, intelectuală.

În schimb nu e nevoie să ne întrebăm prea mult cine suflă în fluier. E vorba de o entitate (o vom numi D) de esență relațională: e cel care se poate juca cu omul (cu Omul) precum cu o marionetă, acela care îi hotărăște nu numai destinul, dar și chinurile care trebuie să-i umple viața, dîndu-i acesteia o varietate echivalentă cu numărul lor. În alte piese ale lui Beckett o anume anxietate religioasă și referințele biblice ne permit să numim această entitate Dumnezeu; aici ar însemna să o precizăm prea mult...

2.2. Totuși ne este permis să conchidem deja că personajele piesei sînt, împotriva oricărei aparențe, două, P și D; ceea ce nu știrbește cîtuși de puțin starea de solitudine a lui P. Pentru P, D e o forță (sau un ansamblu de forțe), la cheremul

căreia observă că se află. Între P şi aceasta (şi forţă) nu există comunicare, în afară de aceea care se identifică cu comportamentul: limbajul lui D sînt semnalele sale de fluier şi acţiunile sale îndreptate către P; a atribui acest limbaj unui singur emitent, după ce îl va fi descifrat, este pentru P totuna cu descoperirea propriei lipse de libertate. Descifrarea şi atribuirea acestui limbaj unui singur emitent întrerup şi blochează acţiunile lui P.

Legătura dintre D şi P îi este mult mai evidentă spectatorului (sau cititorului) acestui *AsP*, obişnuit să caute nişte legături cauzale pornind de la premisa (verosimilă) că o piesă nu poate să nu aibă un sens, şi înclinat către identificarea unei logici narative, dată fiind tocmai natura narativă a oricărei piese (o narativă de gînduri, atunci cînd nu este una de fapte). Se verifică aşadar un raport încrucişat: în ficţiune, între P şi D; în acţiunea scenică, între emitent (autor) şi receptor (spectatorul/cititor). Emitentul se exprimă prin intermediul raporturilor dintre P (receptor fictiv) şi D (emitent fictiv); a decodifica mesajul său înseamnă în primul rînd a descifra limbajul lui D punîndu-te în situaţia lui P, în al doilea rînd, înseamnă a descifra de pe o poziţie detaşată, tipul de comunicare de care ţin comportamentele lui D şi P, iar în al treilea rînd înseamnă a-i defini legile.

Cît despre existenţa lui D şi a poziţiei sale faţă de P, spectatorul/cititor (ca şi P însuşi) îşi poate argumenta în felul următor:

2.3. Împărţind acţiunile din *AsP* în două mari grupe, după cum semnalele din fluier sînt laterale (Fl) sau de sus (Fs), avem două tipuri de desfăşurare a lor:

Fl: chemare—acceptare—respingere

Fs: ofertă de obiecte—acceptare—sustragerea obiectelor

Atît chemarea, cît şi oferta, implică cel puţin un Destinator (D), şi un Destinatar (P). Respingerea şi sustragerea, la rîndul lor, implică un Opozitor: mai mult, piesa narează descoperirea de către P a Opozitorului şi a regulilor lui de comportare. Aspectul nemijlocit al raportului stimul-răspuns-

consecință duce la posibilitatea, din ce în ce mai evidentă, ca Opozitorul să fie același D.

Desigur, termenii *chemare* și *oferire de obiecte* sînt exacți numai din unghiul de vedere al lui P. În realitate, fluierăturile nu sînt decît niște *semnale*, cu care D atrage atenția lui P asupra obiectului regulilor pe care tocmai le enunță: adică asupra interdicțiilor de a se apropia de culise și de a se bucura de obiectele dorinței sale. Dar semnalul ajunge să constituie primul element al unei formule de interdicție numai cu condiția ca P să-l interpreteze ca pe o chemare sau o ofertă. Se știe, într-adevăr, că în limbajul analogic (cf. P. Watzlawick, J.H. Beavin, D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma 1971 [New York 1967]) este dificil de comunicat semnul *nu*. D îl exprimă făcînd ca unei aparente chemări să-i urmeze o respingere, iar unei aparente oferte, o sustragere.

Cele trei momente reprezentate mai înainte se încadrează astfel în cele trei faze de înțelegere a regulii din partea lui P: care mai întîi aude un semnal, apoi îl interpretează ca pe un ordin și în fine descoperă că era un ordin negativ (interdicție). Astfel:

	Semnal	Ordin	Interdicție
Fl	chemare	acceptare	respingere
Fs	ofertă de obiecte	acceptare	sustragerea obiectelor

Esențial deci în felul de a proceda al lui D este modul pedagogic în care el își proclamă regula. Dacă pentru seria chemare-respingere el a considerat suficient să întărească legătura indisolubilă între răspuns-consecință, prin perechea ofertă-sustragere și-a rezervat o lecție mai crudă și mai nuanțată. Nu numai că el oferă obiectele de dorit (C, R), dar și instrumentele care s-ar părea că dau posibilitatea de a te bucura de ele (Cu^1, Cu^2, Cu^3, F, Co): încît P poate să constate inflexibilitatea regulii abia după ce s-a străduit cum a putut mai bine să dea curs aparentei oferte.

3.1. Tratamentul „pedagogic" la care este supus P rezultă chiar din cadrul prezentat la început. Pînă la acțiunea 7, P nu face decît să reacționeze la stimuli, sau să desfășoare niște activități neinventive, probabil obișnuite (să-și taie unghiile). Dispariția umbrei după 6a e deja un semn de amenințare, dar nu poate fi legat de acțiunile lui. Abia între 8 și 13, P își desfășoară la maximum priceperea și activitățile proprii (cantitativ, avem 17 acțiuni la 6 comenzi: deci sînt mai numeroase inițiativele independente ale lui P decît cele stimulate nemijlocit de semnalele de fluier).

Progresele în ceea ce privește inventivitatea lui P sînt proporționale cu gravitatea eșecurilor: avem de fapt o creștere de la acțiunile 7—9b, al căror rezultat e un eșec pe care P l-ar putea atribui dificultăților obiective ale situației, pînă la acțiunile 9c-11d, în care devine clară acțiunea unui Opozitor, care sporește dificultățile mutînd de fiecare dată mai departe limitele posibilului. Atunci cînd, după ce a folosit din ce în ce mai cu îndemînare cuburile, funia, lațul făcut din funie cu ajutorul foarfecelor, P se vede nevoit să constate că mai întîi carafa s-a îndepărtat, apoi i-a fost sustrasă definitiv, el se hotărăște să se sinucidă. Și trebuie spus că și pentru sinucidere este pusă la contribuție din partea lui P o tot atît de mare ingeniozitate ca și pentru cucerirea carafei; dar rezultatele sînt și mai dure, o pedeapsă care-i răpește lui P, pe lîngă instrumentele ce-i fuseseră date la început, pînă și talismanul său consolator, batista.

E semnificativă o privire asupra coloanei rezultatelor: rezultatul cel mai bun, care este rezultatul zero, îl avem după acțiunile sterile, în general de aranjare (6b, 8b, 9d, 11c) sau de îngrijire și atenția asupra propriului corp (5: privitul mîinilor; 13b: tăierea unghiilor; la 6a creanga se apleacă, ca urmare a faptului că P căuta umbra, 5, și nu ca urmare a tăierii unghiilor); numai acțiunile constructive sau cele (auto)distructive provoacă fără excepție respingerea sau sustragerea obiectelor.

Dar mai însemnată decît toate, pentru sensul piesei, este sustragerea obiectelor și a instrumentelor, la care P este condamnat chiar cînd se hotărăște să nu mai acționeze: un

prim avertisment este acela de a acțiunea 10, cînd, ca urmare a perplexității cu care meditează P, cubul cel mai mic, abia coborît în scenă, se întoarce înapoi și dispare în spatele grilajului de sus; maxima extindere a regulii o întîlnim la sfîrșit, cînd P deja pare hotărît să nu mai răspundă la nici un stimul, iar carafa dispare definitiv (14), după ce i s-a oferit chiar la înălțimea ochilor (14), apoi dispare pînă și copacul, care mai înainte doar își apleca unica ramură pentru a-i lua umbra (15).

AsP este evident un mic apolog; valoarea lui atemporală este marcată de aspectul incomplet al acțiunii 1 (P este respins din culisele din dreapta; nu e arătat momentul precedent, cel al nelipsitului semnal de fluier) și de acțiunea 15b (P își privește mîinile ca în acțiunea 5, cînd încep să coboare în scenă obiectele). Legătura dintre progresele inteligenței și conștiință e indicată de efectul diferit al semnalelor de fluier laterale din acțiunile 2—4 (pe lîngă efectul de la 1,unde fluieratul dinainte se subînțelege) și ale acțiunilor 12—13a: prima dată P ascultă de trei semnale egale și consecutive (se schimbă doar direcția) și numai la al patrulea pare mai precaut, dar tot docil; a doua oară renunță deja de la al doilea semnal, fără ezitări.

În conștiința lui P alternează în ordinea 1—2—1—2 două tipuri de experiențe: primele se referă la legătura stimul-răspuns — consecință și servesc să-i inculce ideea de voință implacabilă a lui D; cele de al doilea tip privesc legătura ofertă-acceptare-sustragere și servesc să-i arate legea după care acceptarea exclude dobîndirea obiectului, și astfel orice strădanie e zadarnică, chiar și aceea de a se sustrage jocului prin sinucidere. Numai după încercarea de spînzurare se prezintă din nou experiența de primul tip (acțiunile 12.13a); și tot atunci, după ce e recunoscută imposibilitatea de a căuta alte spații și se constată funcția de a-l chinui ca pe Tantal a obiectelor dorite și a instrumentelor aparent utile pentru a le dobîndi, P trage concluzia că unica reacție permisă e aceea de a rămîne inactiv.

Condamnarea e dublă: condamnare la nesatisfacerea unor dorințe stimulate înadins, și condamnarea de a nu se putea sustrage supliciului, așa cum încearcă P de două ori s-o facă

prin sinucidere. Această tentativă provoacă chiar o pedeapsă suplimentară, sustragerea batistei, unul dintre acele obiecte dragi cîtorva dintre personajele lui Beckett, un fel de rămăşiţe arheologice ale apartenenţei lor la civilizaţie, un fel de puncte de sprijin pentru a se stăpîni, pentru a-şi trece timpul, a se preface că au, chipurile, o preocupare. Pierderea batistei are pentru P o singură semnificaţie: disperarea.

3.2. E important să clarificăm funcţia diferită a îndepărtării şi a sustragerii obiectelor. Îndepărtarea serveşte la menţinerea schemei ofertă-sustragere, adică la întărirea regulii negative (acţiunile 9c, 11a): dacă obiectul ar fi afară din scenă, regula n-ar mai fi aplicabilă. Sustragerea completă îl pedepseşte pe P pentru îndîrjirea cu care caută să intre în posesia obiectului (îndîrjire ce trebuie considerată ca o încălcare a regulii: acţiunile 11b-c), sau, cu o severitate şi mai mare, dat fiind că i se adaugă şi sustragerea batistei, îl pedepseşte pentru încercările sale de sinucidere, care sînt un mijloc de a refuza să se supună (11d, 13c-d). Mai este, în fine, sustragerea pur şi simplu, aceea care încoronează opera didactică a lui D: obiectul este sustras pentru că P a învăţat să nu mai reacţioneze la stimuli (10, 14, 15a).

În esenţă, P este supus la ceea ce în pragmatica comunicării se numeşte „comandă paradoxală". El este de fapt introdus într-un cadru de referinţă în care trebuie să aleagă între „a vrea obiectul" şi „a nu-l vrea". Contradicţia este dublă: 1) obiectele ce i se prezintă lui P (creangă, adică umbră; carafă şi instrumente pentru a o apuca) sînt prin definiţie de dorit (ne amintim că scena e un deşert încins), încît P nu poate „să nu le vrea". 2) P trebuie să aleagă tocmai alternativa de „a nu le vrea". Cu alte cuvinte, norma impusă de D este: „A nu voi ceea ce doreşti".

Cînd P înţelege regula fără nici o posibilitate de dubiu, se hotăreşte să iasă din schema de referinţă impusă de D, prin sinucidere. D, împiedicîndu-l să se sinucidă şi pedepsindu-l pentru încercările sale, îl învaţă a doua regulă: „Nu ieşi din schema de referinţă pe care ţi-o impun". Este exact situaţia pe care psihiatrii o numesc „dubla legătură" (G. Ba-

teson, D, Jackson, J. Haley, J. Weakland, *Toward a Theory of Schizofrenia*, în „Behavioral Science, 1956). Aceasta implică existența a două sau mai multe persoane implicate într-o relație intensă care presupune supraviețuirea psihologică, și chiar fizică, a uneia dintre ele; emiterea unui mesaj sau a unei comenzi contradictorii; interdicția pusă receptorului mesajului de a ieși din schema de referință dată.

Dacă apelăm la ierarhia valorilor modale (a vrea, a ști, a putea, a face), rezultă că D, în poziția lui inițială de Donator aparent, provoacă „vrerea" lui P, deci îl „face să vrea", în timp ce în poziția sa de legislator (pentru P, Opozitor) el i-l impune lui P pe „a nu putea". Între cele două extreme, „a vrea să facă" și „a nu putea face", dresajul lui P implică o dezvoltare tot mai crescîndă a lui „a ști" (folosirea adecvată a instrumentelor: cuburi, funie etc.) Rezultă deci:

a voi să facă (— a ști să facă) — a nu putea să facă

În prima serie de încercări, P crede că „a nu face" al său este legat de un „a nu putea" atribuit unor elemente obiective. Numai cînd schimbarea elementelor obiective în favoarea sa îi revelă că „a nu putea face" este egal cu „a fi împiedicat să faci", el revine la începutul acțiunilor sale, înlocuindu-l pe acel „a vrea", ce-i fusese dealtfel provocat („a face să vrea"), cu un „a nu vrea". Însă la rîndul său acest „a nu vrea" reprezintă oare unica afirmare posibilă a libertății, sau e o consecință, condiționată, a procedurii didactice a lui D, adică rezultatul lui „a nu face să vrea" paradoxal (a-l face să nu vrea ceea ce l-ai făcut să vrea)? E o întrebare la care voi încerca să răspund mai jos: dacă definirea legilor după care se comportă P și D înseamnă a surprinde sensul piesei, momentul acesta nu a venit încă.

4. Considerat în forma lui scrisă, *AsP* are un antecedent precis: indicația de regie. Nu atît acele indicații intercalate dialogurilor, într-un raport de integrare între cuvînt și mișcări sau gesturi interesează aici, ci indicațiile care preced începutul dialogului, adesea lungi *(Fin de partie, Krapps Last Tape, Happy Days;* de reținut că *AsP* e scrisă în același

timp cu *Fin de partie*, împreună cu care a fost reprezentată pentru prima oară la 1 aprilie 1957). *AsP* poate fi considerată o dezvoltare a acestor indicații inițiale din două motive. Unul e specific teatrului: în piesele citate, executarea indicațiilor dă naștere unei reprezentări mute, destul de ample. Unul stilistic: limbajul, mai ales sintactic, i se aseamănă, evident.

Aspectul mecanic (de automate sau de marionete) al mișcărilor personajelor are în aceste texte drept corelativ scurtimea propozițiilor la timpul prezent, înșiruite una după alta cu nelipsitul subiect *il*. Repetarea mișcărilor de același fel este indicată prin folosirea succesivă a aceleiași propoziții. Frazele sînt adesea nominale, ca și cum intenția ar fi de a ridica oricărui subiect responsabilitatea predicației. Sînt frecvente și propozițiile scurte ce se repetă: pentru a se referi la ticuri, un fel de riturnele gestuale, sau la învîrtirea fatală a agitației personajelor în jurul unor situații neschimbate.

5.1. Beckett a țintit în *AsP* și mai mult decît în indicațiile scenice obișnuite, către un limbaj fără rezonanțe sau culori. Adjectivele, foarte puține, sînt preponderent calificative: *droite, gauche, petit, grand; seule, maigre, legère, rigide, fixe; second*. Numai în avertismentele preliminarii asupra personajului și asupra scenei, adică înainte de textul propriu-zis, găsim că l'*éclairage* e *éblouissant;* și aceasta confirmă importanța iluminatului în piesele lui Beckett.

Autorul s-a menținut deci pe linia intenției generale de a oferi enunțări departe de vreo trăsătură subiectivă: adică pure indicații. Dar participarea, cu toate acestea și împotriva oricărei intenții, se simte: mesajul poartă amprentele digitale (mentale) ale celui care l-a emis; scrisul este autograf, chiar dacă apare într-o tipăritură care tinde către anonimat. Și astfel Sensul piesei este ajutat să iasă la suprafață chiar și de cuvintele care *nu* vor fi pronunțate în ea.

Dintre aceste emergențe ale Sensului le semnalez pe cele mai semnificative.

5.2. Caracterul exclusiv al lui P. În scenă se află: omul (P) cu batista lui, apoi treptat niște obiecte ale dorinței și niște instrumente care coboară din grilajul de sus și sînt utilizate sau transformate de om (lațul obținut din funie) pentru a ajunge la obiecte. Obiectele sînt îndepărtate sau apropiate de către entitatea externă D, care la sfîrșit i le sustrage lui P, împreună cu instrumentele.

Însă atenția trebuie concentrată asupra lui P, toate evenimentele sînt prezentate în aceeași perspectivă în care le vede și P; D însuși rezultă din deducții cărora nu li se furnizează nici un temei explicit. Poziția centrală a lui P în perspectiva diegetică este semnificată de Beckett printr-un foarte simplu procedeu gramatical: după ce l-a desemnat prin *l'homme* în rîndul al doilea al textului, el îl indică apoi, invariabil prin pronumele *il*; în cazurile în care un substantiv masculin folosit mai înainte *(sifflet, arbre, sol, tronc* etc*)* ar putea să-și adjudece pronumele folosit, funcția neîndoielnică a lui *il* = „bărbatul" este realizată de faptul că P este unica ființă omenească prezentă în scenă.

5.3. Mimica ritmică. În *AsP* predomină procedeul repetiției: cea a unor perioade sau părți de perioade identice. Din punct de vedere funcțional, se poate spune că Beckett și-a impus regula următoare: pentru aceleași mișcări, aceleași cuvinte. Astfel, dintre primele patru acțiuni, acțiunile 2 și 3 sînt descrise prin aceeași frază („Rejété aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit"), iar 1 și 4 prin fraze cu început diferit — pentru că începutul acțiunii este diferit — și identice începînd de la *trébuche* din fraza citată pentru 2 și 3.

Aceste indicații sînt redundante numai în aparență, dat fiind că li se pot atribui două motivări precise. Iconică: constanța legăturilor gest-cuvînt, acțiune-frază încearcă să fondeze o echivalență exactă între text și interpretarea piesei. Stilistică: repetarea acelorași cuvinte și fraze în raport direct cu gesturile pe care actorul trebuie să le facă creează o recurență obsesivă, net tragi-comică (P e un fel

de marionetă constrînsă să-şi reia de la capăt stîngăcia inevitabilă a mişcărilor sale).

Această recurenţă este desigur şi mai accentuată în textul scris decît în reprezentarea lui. Textul scris îşi întinde recurenţa nu numai asupra unor elemente mai bine delimitate (cuvintele, faţă de gesturi), dar şi pe o segmentare şi mai minuţioasă (sunetele sau literele) care nu-şi are corespondent în reprezentarea scenică: astfel recurenţa interesează o serie de elemente discrete şi măsurabile mult mai mare şi mai vizibilă decît cea posibilă în reprezentarea scenică.

5.4. Valorile dramatice. Se ajunge la punctul în care segmentarea însăşi trece dincolo de corespondenţa ei cu reprezentarea şi capătă o funcţie dramatică ce nu este umbrită de aparenta impasibilitate descriptivă. Să luăm acţiunea 14, ale cărei fraze le numerotez:

1) La carafe descend, s'immobilise à un demi-mètre de son corps.
2) Il ne bouge pas.
3) Coup de sifflet en haut.
4) Il ne bouge pas.
5) La carafe descend encore, se balance autour de son visage.
6) Il ne bouge pas.
7) La carafe remonte et disparait dans les cintres.

E normal ca la 1), P să nu reacţioneze: el observă obiectele numai la apelul fluierului; aceasta nu înseamnă că repetarea lui „Il ne bouge pas" (2,4) nu dă imobilităţii resemnate a lui P o mai mare rezonanţă, chiar dacă, la rigoare, abia în propoziţia 4 se poate vorbi de resemnare. Şi mai eficace este distincţia între ultimele mişcări, minime, ale carafei, care totuşi ţin neîndoielnic de aceeaşi acţiune: mai întîi „à un demi-mètre de son corps", apoi „autour de son visage"; deosebirea şi, respectiv, delimitarea, are scopul de a permite o ulterioară reluare (6) a lui „Il ne bouge pas". „Educaţia" lui P e completă: chiar dacă i-ar fi de ajuns o mişcare neînsemnată pentru a lua carafa, el nu face această mişcare.

5.5. Acțiunea mentală. Datorită caracterului în primul rînd descriptiv narativ al acestui text, referirile la acțiuni mentale ar trebui să se dovedească a fi nelalocul lor. Și chiar sînt nelalocul lor, însă numai datorită unei premeditări a efectelor, în fraze în care reflecția este adăugată gesturilor, fără vreo ierarhie de durată sau de importanță:

„Il réfléchit, va vers la coulisse gauche, s'arrête avant de l'atteindre, se jette en arrière, trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, *réfléchit*" (4).

E o „reflectare" ruptă, mecanică, subumană.

Dar și folosirea lui *réfléchir* e calculată cu minuție de Beckett. Verbul acesta are o funcție de demarcare: cu el încep și se încheie acțiunile 2—7; apoi, în timp ce pentru începuturi apar alte formule inițiale, el continuă să aibă rol de încheiere pînă la 13 a (și se află și la sfîrșitul acțiunii 1). Nu numai atît. Pentru că obiectele care coboară din plafon sînt percepute de P numai după semnalul de fluier, repetarea lui *réfléchit* înainte și după coborîrea obiectelor indică continuitatea reflecției (al doilea *réfléchit* este întotdeauna urmat de *toujours*)

Formula este deci aceasta:

„Il (serie de verbe), réfléchit.

(Coborîrea unui obiect sau instrument)

Il réfléchit toujours."

Ea este folosită în acțiunile 5, 6b, 7, 8a, 10, 11a. Încetarea folosirii ei coincide cu terminarea coborîrii obiectelor și a instrumentelor.

Să ne întoarcem un moment la acel *réfléchit* care începe acțiunea. După semnele de fluier laterale (2—4), avem ca început absolut „Il réfléchit", în timp ce după coborîrea obiectelor și semnalele de fluier de sus se află formule ca:

Il se retourne, voit..., réfléchit (5, 7, 9a, 11a);
Il lève la tête, voit..., réfléchit (6a);
Il lève les yeux, voit,..., réfléchit (6 b).

În acțiunile 7, 9a, 11d, simplul *réfléchir* este înlocuit cu o gestică a reflecției: sînt momentele celui mai mare efort combinatoriu, e vorba de a vedea în acel cub și pe urmă în cele două cuburi și în suprapunerea lor posibilitatea de a scurta, urcîndu-se pe ele, distanța pînă la carafă sau de a ajunge la creanga copacului. Acest efort de asocieri mintale e reprezentat prin dirijarea treptată a verbului *regarder* asupra instrumentelor și a obiectelor ce trebuie asociate:

„Il se retourne, voit le cube, le *regarde*, *regarde* la carafe, prend de cube... (7);

Lasso en main il va vers l'arbre, *regarde* la branche, se retourne, *regarde* les cubes, *regarde* de nouveau la branche... (13);

sau, în fazele următoare, prin legătura dintre primele mișcări greșite, conduse de *vouloir*, și un *se ravise*: două verbe pur mentale:

„Il se retourne, voit le second cube... *veut* rapporter le cube à sa place, *se ravise*, le dépose, va chercher le grand cube... (8a); il...va vers les cubes, prend le petit et le porte sous la branche, retourne prendre le grand el le porte sous la branche, *veut* placer le grand sur le petit, *se ravise*, place le petit sur le grand...(13).

Mișcările mentale au fost așadar subordonate unor atente distincții. Iar acest lucru se obține fie prin alipire (la verbe descriptive), fie prin alternare cu verbe care prezintă pe plan material reflecția *(regarder)* sau în fine, cu verbe deloc reprezentabile *(vouloir, se raviser)*.

Aceste distincții urmăresc cu exactitate poziția lui P în acțiunea scenică. Am văzut mai sus că gama lor este mai bogată în momentele în care inventivitatea lui P este pusă mai mult la încercare. Între 9b și 11d, P se află în situația de a rezolva alte probleme, și iată un nou mod, de tranziție, am zice, de a-l utiliza pe *réfléchir*.

Începînd cu 9c, eșecurile lui P nu mai au o aparență neutră (de dificultăți obiective), ci se dovedesc a fi opera unui Opozitor. Primul episod este cel al carafei: aceasta

se îndepărtează de P tocmai în momentul cînd el, urcîndu-se pe cele două cuburi, era gata s-o apuce. El se dă jos de pe cuburi, reflectează, le pune la locul lor, şi apoi

(il) se détourne, réfléchit.

Această formulă indică deci un moment de reflecţie între luarea de cunoştinţă şi alte eventuale iniţiative. O regăsim într-adevăr la 11b (între momentul lungirii funiei şi căutarea foarfecelui cu care s-o taie), la 11c (după ce carafa a urcat în spatele grinzilor), de două ori la 11d-e (după ce creanga, îndoindu-se, l-a împiedicat să se spînzure şi după ce, foarte ordonat, el a pus cuburile şi laţul la locul lor). Seria se termină cu acţiunile 12, 13a, provocate de semnale de fluier laterale.

Nimic de reliefat deci, la începutul acţiunii 12, în ceea ce priveşte succesiunea:

Il se détourne, réfléchit.

Coup de sifflet coulisse droite.

Il réfléchit, sort à droite.

În acest caz tranziţia se face între două faze ale unei succesiuni schimbate din exterior: *réfléchir* care precede semnalul se transformă într-unul care precede mişcarea de reacţie. Mult mai interesantă este succesiunea legată de coborîrea celui de al treilea cub:

Il *réfléchit* toujours.

Coup de sifflet en haut.

Il se *retourne*, voit le troisième cube, le *regarde*, *réfléchit*, se *détourne*, *réfléchit*.

Le troisième cube remonte et disparait dans les cintres.

Aici între *retourner* şi *détourner*, între *regarder*, *réfléchir* şi din nou *réfléchir*, este descrisă o rezistenţă interioară; formula „il se détourne, réfléchit" joacă rol de tranziţie către un moment zero: P îşi mişcă capul, dar corpul stă pe loc. Formula echivalează în conţinut (dar nu şi psihologic) cu aceea care va fi folosită la 13a, 14, 15a: „Il ne bouge pas".

În acțiunile 11d, și 13c, își face apariția un alt verb, *constater*. Sîntem la cele două tentative de sinucidere. Opozitorul nu-i ia înapoi lui P numai obiectele dorinței, ci și instrumentele cu care voia să se elibereze de chin: creanga de care să-și lege lațul, foarfecele cu care să-și taie beregata. De fiecare dată P se îndreaptă către locul ales pentru autoexecuție, și apoi se oprește surprins că aceasta a devenit imposibilă prin sustragerea instrumentelor:

„Il se redresse, le lasso à la main, *se retourne, constate* (11d);
Il *se retourne* pour reprendre les ciseaux, *constate*, s'assied sur le grand cube (13d).

Acești doi *constater* sînt calea către luarea de cunoștință finală. Ei chiar încheie acțiunile mai complicate intelectual, în care sînt prezente toate modurile, ca enunț și ca gestualitate, ale reflecției:

„...il va vers l'arbre, *regarde* la branche ... *regarde* les cubes, *regarde* de nouveau la branche ... *veut* placer la grand sur le petit, se *ravise* ... *regarde* la branche ... (11d);

Il *regarde* ses mains, *cherche des yeux* les ciseaux... *réfléchit*... (13c) în a doua acțiune, mai mult, minuțioasa descriere a mișcărilor ilustrează toate căile și asocierile de gîndire. Recitim:

„Il regarde ses mains, cherche des yeux les ciseaux, les voit, va les ramasser, commence à se tailler les ongles, s'arrête, réfléchit, passe le doigt sur la lame des ciseaux, l'essuie avec son mouchoir, va poser ciseaux et mouchoir sur le petit cube, se détourne, ouvre son col, dégage son cou et le palpe..." (13b-c).

Luarea finală de cunoștință este o renunțare nu numai la acțiune, dar și la gîndire. Frazele care-l au ca subiect pe P sînt acum numai trei, dintre care una se repetă:

Il reste allongé sur le flanc, face à la salle, le regard fixe
Il ne bouge pas (de patru ori)
Il regarde ses mains.

Se poate face cu ușurință proba comutării care precizează sensul lui „Il ne bouge pas". E suficient să comparăm succesiunea din:

Coup de sifflet en haut.
Il se retourne, voit l'arbre, réfléchit... (5)

sau:

Coup de sifflet en haut.
Il lève les yeux, voit la carafe, réfléchit... (6b)

cu:

Coup de sifflet en haut.
Il ne bouge pas (14);

„Il ne bouge pas" înseamnă renunțarea la acea reflectare care precede orice inițiative și la inițiativa însăși. P știe că, dacă s-ar mișca, obiectul dorinței i-ar scăpa din nou. Îi rămîne numai gestul, descurajant prin inutilitatea lui, de a-și privi mîinile. Acesta fusese primul său gest instinctiv, după ce descoperise umbra, în acțiunea 5; un gest neinterzis, așa cum este și acela de a-și tăia unghile (6a); într-adevăr foarfecele rămîne în scenă și este din nou folosit în același scop (13 b); el îi este sustras atunci cînd, printr-o inițiativă neașteptată, a vrut să-l folosească pentru a-și lua viața (13c). E o pedeapsă, ca și sustragerea batistei, tot atunci: P va putea doar să-și privească mîinile, să privească în el însuși, să se simtă pe sine. Nimic altceva.

6. *AsP* a fost deci teatrul unei lupte stranii între funcția referențială și funcția poetică. Beckett s-a străduit să-și conformeze textul exclusiv celei dintîi; însă cea de a doua a ieșit învingătoare, fără voia sa și spre norocul nostru. Ar fi suficiente verbele ce denumesc acțiuni mentale pentru a demonstra că Beckett nu a reușit să respecte proiectul

unei echivalențe stricte între cuvînt-gest: adică acel caracter de simplu libret de indicații prin care el pare să-și prezinte al său *AsP*.

Dintre trăsăturile ce trădează funcția poetică, m-am mulțumit să le observ pe cele care păreau purtătoare ale unui cuantum mai mare de Sens. O analiză stilistică ar furniza o documentare mai bogată; nouă însă, aici, ne e de ajuns să putem afirma că textul aparține instanței stilului: ceea ce implică faptul că Sensul se extinde dincolo de semnificațiile literale și peste capul lor.

Contrar răspîndităi teorii că: funcția poetică ⇒ deviere stilistică, am constatat că Beckett, în *AsP*, își obține efectele prin procedee ce se manifestă aproape toate de-a lungul linearității discursului (sintagmatic și transfrastic), și nu prin raporturi *in absentia*, față de paradigmă: în fond, prin efecte obținute din alăturarea unor verbe în frază sau din repetarea totală sau parțială a unor fraze, ori în fine, din înlocuirea (progresivă) a unor părți ale frazei, restul rămînînd identic, sau prin fraze diferite cu funcții parțial asemănătoare. Mai mult: se poate spune că aceste efecte sînt potențate tocmai de tonul aparent neutru al discursului, de alegerea unui vocabular mediu, impersonal (această discuție ar putea fi extinsă și la alte opere ale lui Beckett, la acea disperare mută a lor și la umorul lor impasibil).

În locul demonstrației bazate pe elemente de stil prefer însă (ca fiind mai plină de miez și mai concludentă) o demonstrație ce se poate face pe planul Sensului. Paragraful 3.2 a lăsat deschise niște probleme: inactivitatea finală îl proiectează pe P în sfera libertății sau îl condamnă la aceea a condiționării? Acel „nu vreau" al lui este un „nu vreau să vreau" sau „sînt obligat să nu vreau" de către D?

O soluție abia schițată (dar încă neclară) sugerează structura piesei. Deoarece semnalele laterale de fluier amintesc mai clar decît celelalte de tehnica reflexelor condiționate, repetarea lor către sfîrșitul acțiunii (12, 13a) pare să indice: din partea lui D o reafirmare amenințătoare a puterii sale,

iar din partea lui P o mai accentuată promptitudine în a se lăsa condiționat negativ: în timp ce în 4 el răspundea numai parțial acestui ordin, în 13a nu mai răspunde deloc.

Indicațiile din text sînt însă mult mai clare. Reacția lui P la ultimul semnal de fluier lateral („Il ne bouge pas") este identică cu aceea pe care i-o provoacă fluieratul de sus care-l cheamă cu ultima oferire a carafei și a umbrei („Il ne bouge pas" 14, 15a). E pentru prima dată cînd reacțiile la cele două tipuri de ordine sînt egale: semn evident că P a fost condiționat, în ambele cazuri, să nu vrea. Mai rămîne însă de explicat itinerarul său mental. Și aici datele de natură verbală sînt revelatorii în ceea ce privește Sensul: să se observe pe de o parte tardiva apariție a lui *constater* după atîția *réfléchir*, pe de alta expresia „le regarde fixe" (13d) după atîția *voir* și *regarder*. Sînt semne ale unei încetiniri, apoi ale blocării activității exploratoare și inventive intense de la început: ceea ce nu înseamnă blocarea inteligenței . „Il constate" este ultima acțiune mentală atribuită lui P (13d) înainte ca el să renunțe la orice acțiune fizică (14 și urm).

Or, noi știm că P se găsește într-o stare de „dublă legătură" (3.2.): care produce, de obicei, schizofrenia. Mai mult, această „dublă legătură" se realizează prin procedeele reflexelor condiționate (2.1). Avem deci de a face cu o „schizofrenie experimentală" (Pavlov). Or comportamentul final al lui P corespunde exact la ceea ce psihiatrii numesc stare catatonică, unul dintre efectele cele mai obișnuite ale schizofreniei. Nu susțin că Beckett ar fi luat ca model schizofrenia pentru comportamentul lui P (chiar dacă toată opera lui se prezintă de-a dreptul ca o paradă a schizofrenicilor); susțin, mai mult decît atît, că Beckett a recunoscut în „dubla legătură" un element caracteristic al condiției umane.

Cruzimea tratamentului ce i se aplică lui P constă tocmai în faptul că i s-a stimulat inteligența (trăsătură umană) pentru ca apoi să i se reprime voința. Mai mult: în faptul că-i este condiționată voința (trăsătură umană) și nu instinctul, încît i se ia lui P speranța (trăsătură umană), nu suferința. Într-adevăr, se evidențiază încă o dată, cu mijloace stilistice

(am văzut la 5.4, tonul dezolat al renunțărilor descrise în acțiunile care nici nu sînt acțiuni, 14 și urm.) faptul că P rămîne legat de dorință: dorința de a-și potoli setea, de a se apăra de lumină și de căldură. Acel „a nu vrea" la care a fost obligat este teribil pentru că nu coincide deloc cu un „a nu dori". Încît schema valorilor (3.2) ar putea fi completată în acest sens, introducîndu-l aici pe „a dori", însă cu această configurație contradictorie care este rezultatul condiționării:

a dori
a ști
să faci
} ⇒ a nu vrea („a fi determinat să nu vrei")

Acesta este mesajul exact, trista noutate, pe care Beckett a știut s-o ascundă printre rîndurile indicațiilor scenice pentru gesturile de marionetă ale unui actor fără grai.

INDICE DE AUTORI

ACUTIS, C., 233.
AFANASIEV, A. N., 107, 152.
AGOSTI, S., 339.
ALEXANDRESCU, S., 173.
ALONSO, D., 84.
ARISTOTEL, 129, 140, 237.
ARMSTRONG, R. P., 161.
AUSTIN, J. L., 351.
AVALLE, D. S., 14, 18, 63, 85, 90, 174, 279, 282.

BALLY, Ch., 86, 207, 209, 317.
BALZAC, H. de, 37.
BARTHES, R., 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 60, 65, 69, 78, 80, 85, 86, 171, 245, 246.
BASTIDE, R., 15, 218.
BAUDELAIRE, Ch., 338.
BATESON, G., 372.
BEAVIN, J. H., 369.
BECCARIA, G. L., 337.
BECKETT, S., 116, 360, 365, 375, 378, 382, 383.
BENVENISTE, E., 317, 323, 324, 338.
BETTETINI, G., 53, 57, 59.
BLANCHOT, M., 356.
BLOOMFIELD, L., 332.
BOCCACCIO, G., 43, 116, 144.
BOKLUND, K. M., 233.
BOUSOÑO, C., 308.
BRONCA, V., 43.
BREMOND, C., 67, 84, 99, 133, 134, 135, 137, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 154, 160, 161, 162, 163, 169, 170.
BRONZWAER, W. J. M., 127.
BÜHLER, C., 325, 327.
BURKE, K., 347.
BUYSSENS, E., 41, 44, 45, 46, 47, 321, 322.

CAPPELLANO, A., 242.
CHATILLON, G. de, 176.
CHATMAN, S., 28, 77.

CHOMSKY, N., 47, 170, 223.
CONAN-DOYLE, A., 84.
CONTE, M. E., 249.
CONTINI, G., 31.
CORTI, M., 19, 79, 85, 87, 88, 240.

DANEŠ, F., 330.
D'ANNUNZIO, G., 337.
DELLA VOLPE, G., 129.
DERRIDA, J., 48.
DE VRIES, J., 214.
DEWEY, J., 62.
DOLEŽEL, L., 111, 112.
DORFMAN, E., 154.
DRESSLER, W. U., 116, 118, 249, 330, 347.
DUNDES, A., 111, 161, 162.

ECO, U., 47, 48, 49, 50, 51, 63, 70, 84, 85, 87, 88, 180.
EICHENBAUM, S., 31, 66, 105, 119.
EINSTEIN, A., 33.
EMPSON, W., 33.
ENGLER, R., 61.
ERLICH, V., 66, 103, 104, 130.

FACCANI, R., 68, 180.
FENOGLIO, B., 85.
FERRARI – BRAVO, D., 180, 182, 183, 187.
FILMORE, Ch. J., 347.
FINZI-GHISI, V., 299.
FONAGY, I., 77, 339.
FOUCAULT, M., 48, 50, 357, 358.
FRANCE, M. de, 238.
FRANCESCATO, V., 285.
FRYE, N., 301.
FROGER, D., 279, 280, 281.

GARDIN, J. C., 332.
GARRONI, E., 53, 55, 56, 58.
GAUDELIER, M., 226.
GENETTE, G., 98, 124, 125, 127, 128, 149.
GENOT, G., 112, 114, 128, 174.
GOLDMANN, L., 24, 48.
GRASSI, C., 285.
GREIMAS, A. J., 60, 67, 72, 83, 84, 88, 114, 117, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 268, 345.
GUIRAUD, P., 76.
GURVITCH, H., 222.

HALEY, J., 373.
HALLIDAY, M. A. K., 326.
HAMBURGER, K., 127.
HARRASSOWITZ, I., 61.
HARRIS, Z. S., 116, 331, 332.
HAUDRICOURT, A., 195, 215.
HEIDEGGER, M., 50, 356.
HEILMANN, L., 285.
HENDRICKS, W. O., 149, 150, 152, 343.

HERACLIT, 186.
HJELMSLEV, L., 56, 62, 63, 75, 81, 84, 169, 305, 330.
HOFFMANN, W., 17.
HOMER, 148.
HUMBOLDT, W., 275.

IVANOV, V. V., 68, 177, 180, 191.

JAKSON, D., 369, 373.
JAKOBSON, R., 62, 65, 74, 77, 102, 156, 195, 206, 212, 214, 222, 325, 326, 327.

JANSEN, S., 84, 114.
JOHANSEN, S., 63.
JOHNSON-LAIRD, P. N., 113.
JOLKOVSKI, A., 68, 70.
JUILLAND, A., 195.
JUNG, C. G., 300.

KINNEAVY, J. L., 327.
KOCH, W. A., 102, 328.
KOLMOGOROV, N. A., 68.
KRISTEVA, J., 66.

LABOV, W., 163.
LACAN, J., 48, 50, 246, 356, 357.
LEVIN, S. R., 19, 28, 102.
LÉVI-STRAUSS, C., 24, 38, 48, 50, 64, 65, 66, 67, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 169, 206, 217, 218, 220, 221.
LIMENTANI, A., 243.
LOTMAN, M. I., 68, 95, 100, 102, 134, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 232, 233, 234, 236, 247, 348.

MACHADO, A., 18, 90, 283, 307, 314.
MALMBERG, B., 216.
MARTINET, A., 62, 195, 214, 215.
MARX, K., 225, 226, 227.
MATHESIUS, V., 117, 329.
MAURON, Ch., 307.
MEIJER, P. W. M., 143, 152.
MELETINSKI, E. M., 133, 151, 160, 162.
MEYER-LÜBKE, W., 215.
METZ, C., 53, 54, 55, 58, 59, 82.
MIZRADURI, M., 180.
MOUNIN, G., 62, 64.
MONTALE, E., 18, 90, 339.
MORRIS, Ch. W., 61, 71, 348.
MUKAŘOVSKI, J., 64, 77, 88.
MURNU, G., 148.

NIETZSCHE, Fr., 50, 356.

OVIDIU, 116.

PAGÉS, R., 15.
PAGNINI, M., 68.
PANOFSKY, E., 303, 304.

PARRET, H., 318.
PASCOLI, G., 336, 337.
PASSERINI-TOSI, C., 206.
PECHEUX, M., 354, 355.
PEIRCE, C. S., 61, 62, 185.
PEYTARD, I., 64.
PETÖFI, J. S., 249.
PIAGET, J., 217, 219.
PIKE, K. L., 328, 330, 347, 349.
PLATON, 15, 148, 150.
POLIZIANO, A., 338.
POP, M., 161.
PRIETO, L., 41, 62, 69.
POULET, G., 64.
PROPP, V. I., 66, 67, 84, 85, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 119, 121, 134, 135, 136, 138, 141, 142, 144, 145, 147, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 164, 165, 169, 171, 341, 344, 345.
RACINE, J., 37, 38, 65.
RANSOM, J. C., 77.
REZNIKOV, L. O., 70.
RONCAGLIA, A., 23.
ROSIELLO, L., 20.
ROSSI, A., 67, 86, 148.
ROSSI-LANDI, F., 61.
ROUSSET, J., 64.
ROUSSEAU, J.-J., 273.
RUWET, N., 100.
SANNAZARO, J., 88.
SAUSSURE, F. de, 35, 44, 61, 65, 69, 169, 207, 209, 210, 211, 214, 220, 222, 273, 318, 322, 323, 333, 337, 338.
SCEGLOV, I., 68.
SEARLE, J. R., 351.
SEBEOK, T. A., 326.
SECHEHAYE, A., 207.
SEGAL, D. M., 163.
SØRENSEN, H., 63, 64, 83.
SPITZER, L., 28, 80.
STAROBINSKI, J., 15, 21, 33, 322, 338.
STEGAGNO-PICCHIO, L., 233.
STERNE, L., 120.
STRADA, V., 68.
SUE, E., 85.
ŞKLOVSKIJ, V. B., 31, 66, 82, 103, 104, 110, 119, 120, 121, 130, 131.
TACIT, 87.
TADIÉ, J.-Y., 124.
TERRACINI, B., 28, 71, 268.
TESNIÈRE, L., 165.
TÎNIANOV, J., 77, 88, 91, 196.
TODOROV, Ch., 124.
TODOROV, Tz., 66, 67, 84, 86, 98, 120, 132, 142, 143, 147, 151, 154, 169, 340,

TOGEBY, 47.
TOMAŞEVSKI, B., 83, 104, 105, 106, 110, 119, 121, 122, 136, 147, 173, 340, 341, 343.
TOPOROV, V. N., 177, 180, 191.
TRAGER, G. L., 63.
TROUSSON, R., 305.
TROYES, Chr. de, 236, 243, 244.
TRUBEŢKOI, N. S., 39.
USPENSKI, B. A., 68, 125, 180, 181, 182, 194, 232, 233, 234, 236.
VACHEK, J., 117.
VALESIO, P., 75.
VAN DIJK, T. A., 113, 118, 163.
VAN ROSSUM-GUYION, F., 125, 127.
VESELOVSKI, A. N., 103, 105, 119.
ZELIZNIAK, A. A., 180, 191.
ZUMTHOR, P., 72, 80, 83, 94, 132, 303, 305, 306.
WALETZKY, J., 163.
WATZLAWICK, P., 369.
WEAKLAND, J., 373.
WEBER, J.-P., 307.
WEINRICH, H., 127, 285.
WIENER, N., 20.
WIMSATT, W. K., 75, 77.
WUNDERLICH, D., 349.

Cuprins

Prefață de Marin Mincu 5

I Semnele și critica

1. Critică și structuralism 14
2. Sinteza stilistică 27
3. Pentru o critică semiologică 35
4. Între structuralism și semiologie 61

II Structurile și timpul

Analiza povestirii. Logică narativă și timp 98

III Semiotică, istorie și cultură

Cultura și sistemele de modelizare 180
Structurile narative și istoria 195
Structuralism și cercetare istorică 206

IV Semiotica filologică

1. Semiotică și filologie 230
2. Natura textului 249
3. Semnul literar 265
4. Ierarhia semnelor 272
5. Critică textuală, teoria mulțimilor și diasistem 279
6. Structurile implicante 299

V Enciclopedia Einaudi

Discurs 316

VI Apendice

Funcția limbajului în *Acte sans paroles* de Samuel Beckett.... 360

Lector : FLORIN CHIRIȚESCU
Tehnoredactor : ELENA DINULESCU

Bun de tipar : 30 iulie 1986.
Coli de tipar : 24,50

Tiparul executat sub comanda
nr. 1029 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România